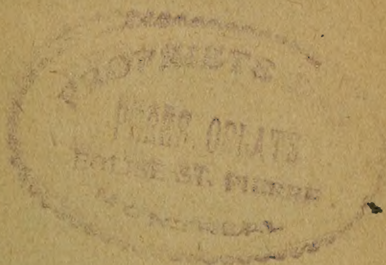






LES PROPHÈTES

DE

LA RENAISSANCE



ŒUVRES DE ÉDOUARD SCHURÉ

PRIX LASSERRE EN 1917

Histoire du Drame musical. 7e édition. 1 volume in-16.

Le Drame musical. — Richard Wagner, son œuvre et son idée. 8e édition augmentée des *Souvenirs sur Richard Wagner*. 1 volume in-16.

Les Grands Initiés. — *Esquisse de l'histoire secrète des religions.* — Rama. — Krishna. — Hermès. — Moïse. — Orphée. — Pythagore. — Platon. — Jésus. — 34e édition. 1 fort volume in-16.

L'Evolution divine. Du Sphinx au Christ. — L'évolution planétaire et l'origine de l'homme. — L'Atlantide et les Atlantes. — Le mystère de l'Inde, etc. 1 volume in-16.

La Vie mystique. Poèmes. — Sur le seuil. — La Muse d'Eleusis. — La Courtisane et le rischi, etc. — 1 volume in-16.

Les grandes Légendes de France. — Les légendes de l'Alsace. — La Grande-Chartreuse. — Le mont Saint-Michel. — Les légendes de la Bretagne. 8e édit. 1 vol. in-16.

L'Alsace française. Rêves et Combats. 1 vol. in-16.

Sanctuaires d'Orient. — Egypte, Grèce, Palestine. 8e édition. 1 volume in-16.

L'Ange et la Sphinge, roman. 1 volume in-16.

Le Double, roman. 1 volume in-16. *Epuisé.*

La Prêtresse d'Isis. — Legende de Pompéi, roman. 4e édition. 1 volume in-16.

Le Théatre de l'Ame (1re série). — *Les Enfants de Lucifer* et *la Sœur gardienne.* 1 volume in-16.

Le Théatre de l'Ame (2e série). — *La Roussalka.* — *L'Ange et la Sphinge.* 1 volume in-16.

Le Théatre de l'Ame (3e série). — *Léonard de Vinci*, précédé du *Rêve Eleusinien à Taormina*, drame en 5 actes. 1 vol.

La Druidesse, précédée d'une étude sur le Réveil de l'âme celtique. Drame en 5 actes. 2e édition. 1 volume in-16.

L'Ame des Temps nouveaux. Poèmes. 1 volume in-16.

Précurseurs et Révoltés. — Les Chercheurs d'avenir. — Prophètes et Voyants. 4e édition. 1 volume in-16.

Femmes inspiratrices et Poètes annonciateurs. — Mathilde Wesendonk. — Cosima Liszt. — Marguerite Albana-Mignaty. — Charles de Pomairols. — 3e édition. 1 volume in-16.

Histoire du Lied, ou *la Chanson populaire en Allemagne.* Nouvelle édition. 1 volume in-16.

ALBANA (Marguerite). — Le Corrège, sa vie et son œuvre, précédé d'un essai biographique sur Marguerite Albana, par Edouard Schuré. 1 volume in-16.

ALPHONSE ROUX et R. VEYSSIÉ. Edouard Schuré, son œuvre et sa pensée. Etude précédée de la confession philosophique d'Edouard Schuré. 1 volume in-16 avec portrait.

E. GREVIN — IMPRIMERIE DE LAGNY

ÉDOUARD SCHURÉ

LES PROPHÈTES
DE
LA RENAISSANCE

Italie! Italie! terre des renaissances,
Où le phénix du Beau rejaillit de ses cendres

DANTE. — LÉONARD DE VINCI
RAPHAËL. — MICHEL-ANGE
LE CORRÈGE



PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE
PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35
1920



IL A ÉTÉ IMPRIMÉ DE CET OUVRAGE

Dix exemplaires numérotés sur papier vergé pur fil des Papeteries Lafuma.

PRÉFACE

La commotion de la grande guerre de 1914 à 1918 vient de se terminer par la victoire éclatante de la Liberté et du Droit. La secousse électrique accompagnant la lutte formidable a bouleversé toutes les consciences et illuminé d'un jour nouveau toutes les valeurs intellectuelles et morales de l'humanité. On ne peut s'empêcher d'y reconnaître une vague immense de vie spirituelle, qui, en faisant le tour du globe, a démontré son caractère de phénomène mondial. Elle présage donc une transformation aussi radicale et aussi universelle de l'humanité que celle advenue par le christianisme.

A l'avènement du Christ, la vague partit d'un prophète sublime, du plus grand fils de Dieu. Le but de sa révélation fut d'inculquer aux hommes l'idée de la fraternité avec un senti-

ment à la fois plus profond et plus immédiat du Divin. Aujourd'hui, le nouvel afflux spirituel a pris pour centres d'expansion les âmes nationales des peuples afin de les amener à une compréhension plus intime de leurs rapports psychiques et de leur créer de nouveaux organes sociaux. La guerre européenne des nations, qu'on pourrait aussi bien appeler la guerre des deux mondes, puisque l'Amérique y a pris une part si brillante, et plus encore parce qu'elle fut la guerre des deux mondes éternellement ennemis, des deux forces éternellement opposées, sur la terre comme dans le ciel, de la Liberté contre l'Oppression, de l'Amour contre la Haine, du Bien contre le Mal. Cette guerre mondiale, dans le sens multiple, absolu et transcendant du mot, a été véritablement un appel à la conscience de tous les peuples. Car tous, grands et petits, furent mis en demeure de remonter à leur source, de se rendre compte de leur originalité propre, de mesurer leurs forces matérielles et morales, de formuler leur droit à la vie. — Mais, pour justifier ce droit, elles durent en même temps prendre conscience de leurs devoirs envers les autres, c'est-à-dire envisager les buts universels de l'humanité, y

reconnaître leurs rôles divers, et s'y assigner leurs rangs de collaborateurs.

La Révolution française et avant elle la Révolution anglaise avaient déjà proclamé *la liberté individuelle*. La guerre des nations a proclamé à la fois *la liberté des peuples* et *la solidarité humaine*.

Dans cette croisade héroïque, où la France joua le rôle superbe de choryphée et d'entraîneuse, quel est le Français dont la pensée ne se serait pas portée tout d'abord sur les destinées de sa patrie et sur l'énigme de son âme en gestation d'un idéal nouveau? Ce fut mon cas, comme celui de tous les esprits engagés dans cette lutte. Aussi, plus d'une fois, sous le coup des émotions poignantes du combat gigantesque, où l'étoile de la France semblait tantôt monter au zénith tantôt pencher vers l'abîme, fus-je tenté d'ébaucher une histoire de *l'Ame celtique* à travers les âges, pour essayer de me retremper, comme dans une fontaine de jouvence, à nos sources premières. Si je finis par renoncer provisoirement à ce rêve téméraire, ce ne fut pas seulement parce que je reculai devant les difficultés innombrables et devant l'énormité de la tâche, ce fut encore par une

considération primordiale. Peut-on, me disais-je, comprendre la quintessence de l'âme française sans avoir compris, pénétré et défini d'abord *l'Ame latine* qui est un de ses facteurs essentiels ?

Plus je réfléchissais à ce problème, et plus s'imposait à moi la primauté de l'Italie dans l'éducation de l'Europe. N'a-t-elle pas été en effet par trois fois l'institutrice de la civilisation depuis l'ère chrétienne ? Elle le fut une première fois par la Rome antique, qui transmit aux peuples du Nord la quintessence de la civilisation gréco-latine. Elle le fut une seconde fois par l'influence souveraine de Rome comme métropole du christianisme en Occident. Elle le fut une troisième fois, avec une énergie redoublée, par la Renaissance, qui restaura le culte de la beauté perdue et honnie par le moyen âge et qui, du même coup, révéla au monde un art nouveau, l'art helléno-chrétien.

Je voulus approfondir ce problème en me replongeant dans les grands maîtres de la Renaissance italienne, auxquels j'adjoignis comme précurseur Dante, le plus grand génie de l'Italie et le plus universel. Faisant ainsi revivre en moi les chefs-d'œuvre architectu-

raux, plastiques et picturaux de ces merveilleux génies, à l'ombre desquels j'écrivis jadis les pages capitales de mes *Grands Initiés*, je compris mieux que jamais l'importance souveraine de la Renaissance italienne pour le monde moderne.

Sa synthèse, en effet, n'est pas seulement une synthèse plastique d'art et de beauté. Elle est en outre le prélude nécessaire de la rénovation philosophique, sociale et religieuse qui est l'œuvre de notre temps et du prochain cycle humain. Si l'on regarde le fond des choses, on voit ceci. La synthèse helléno-chrétienne, qui rend ses droits à la science indépendante, à la pensée libre, à l'inspiration individuelle, accomplit sans le savoir et sans le vouloir *une œuvre prométhéenne et luciférienne*. La Renaissance parachève cette œuvre hardie au centre même de la métropole chrétienne, au cœur du Vatican. Elle le fait ingénument, tranquillement, sans ébranler les bases essentielles du christianisme, mais en y jetant une foule de ferments nouveaux.

En se plaçant à ce point de vue, on s'aperçoit que, derrière la Renaissance, se cachent un certain nombre d'Idées-Mères qui l'éclairent

et la vivifient, comme la lumière cachée derrière les images peintes d'une lanterne magique ou d'un cinéma, anime et fait se mouvoir les figures changeantes que l'objectif projette sur la toile ou sur l'écran. Ces Idées-Mères luisent aussi sur notre époque sous des formes très diverses et y font surgir toutes sortes de phénomènes imprévus. Dans leur ensemble on peut voir l'aurore d'un monde, où l'idée prométhéenne et l'idée chrétienne réconciliées et liées l'une à l'autre marcheront de pair. On y pressent une époque où le Christ ayant complètement pénétré l'humanité, et où Lucifer relevé de sa chute règneront fraternellement sur les hommes [1]. C'est le foyer incandescent de cette lumière ardente que j'ai cherché derrière les superbes évocations mythologiques comme derrière les fulgurantes apothéoses chrétiennes de la Renaissance.

Je ne veux qu'énumérer ici les idées principales qu'on trouvera plus largement exposées et développées aux derniers chapitres de ce livre :

1° *L'unité constitutive de l'Univers et de*

1. Lucifer, qu'il ne faut pas confondre avec Satan-Ahrimane, comme on le fait habituellement, joue le rôle de Prométhée dans le mythe chrétien.

l'homme (du macrocosme et du microcosme), par leur structure intime et leurs correspondances profondes. Cette loi nous montre dans l'être humain un extrait merveilleux, un minuscule mais vivant miroir du Kosmos, le reflétant et le reproduisant, en grand et en petit, physiquement, moralement et spirituellement. Un rapport magnétique unit chaque partie de l'homme à la partie correspondante de notre monde planétaire et du Kosmos, si bien que tous trois ont partie liée tout en évoluant diversement et à part. Grâce à cette idée la sentence apollinienne du temple de Delphes : « Connais-toi toi-même » et la parole de la Genèse : « Dieu créa l'homme à son image » s'éclairent réciproquement et ouvrent dans les deux sens des perspectives immenses.

2° *La loi des métamorphoses, des renaissances et des réincarnations*, qui avec ses modalités nombreuses, s'applique aux astres comme aux peuples et aux âmes. C'est la grande loi de l'évolution, vue par le côté spirituel. Cet aspect nouveau élargit lui aussi dans des proportions infinies le concept de l'évolution purement physique et matérielle telle que l'entend la science d'aujourd'hui.

3° *Le mystère de l'Éternel-Féminin*, qui s'ouvre et rayonne par les manifestations et les cristallisations successives de l'Ame du Monde, dans la lumière astrale, dans la Vierge-Mère du Verbe divin, dans la Madone et dans la Femme inspiratrice (qu'elle s'appelle Béatrice ou Joconde). En celle-ci, le principe féminin, de purement *passif* et *réceptif* qu'il était, devient *actif* et *créateur* par l'intuition et l'amour conscient.

On verra ces idées évoluer et chatoyer diversement dans les cinq grands choryphées de la Renaissance et dans leurs cinq Muses. Car chacun d'eux eut son Aimée et son Inspiratrice. Dante eut sa Béatrice, Léonard sa Mona Lisa, Raphaël son Inconnue, Michel-Ange sa Vittoria Colonna, et le Corrège sa Jéromine. Chacun de ces couples a son rythme particulier et sa note personnelle, qui tinte parfois comme une dissonance auprès de sa voisine. Et pourtant de leur ensemble se dégage une beauté et une musique merveilleuses. C'est tour à tour une harmonie d'outre-tombe pareille à celle d'une cantate de Palestrina, ou une vision éblouissante, pleine de douceur et de majesté, sur laquelle plane la paix élyséenne.

Quant aux cinq génies de premier ordre dont j'ai parlé, je suis loin d'avoir montré toutes leurs faces. Elles sont trop nombreuses. Ces colosses de la Renaissance dépassent de beaucoup leur propre nation, et leur siècle. Ils sortent des cadres de l'espace et du temps. On s'est efforcé ici de les placer au-dessus des modes qui passent, en dehors du patriotisme local et national et de ne les contempler que sous l'angle de l'Éternel, *sub specie æterni.*

*
* *

Ces pages réalisent ainsi d'une manière imprévue et tout à fait involontaire l'idée primitive et bientôt abandonnée que j'eus de donner une suite aux *Grands Initiés* et à l'*Evolution divine*, en écrivant un livre sur l'évolution ésotérique de l'humanité après le Christ. Car les sous-courants spirituels jouent dans l'histoire le même rôle que *les idées de derrière la tête* dans la vie de l'homme. Celles-ci dominent l'individu et le mènent malgré lui, comme les premiers déterminent les grands événements historiques. On voit ces courants et ces idées se

refléter en une gamme merveilleuse dans le prisme de la Renaissance.

Aujourd'hui s'apprête une autre Renaissance, qui sera, je pense, une véritable Résurrection. Car c'est en vain que les geôliers de l'âme humaine, les athées de toute sorte, habilement camouflés et masqués, qui se font de leur myopie un orgueil et une supériorité d'un genre douteux, ont organisé jusqu'à ce jour la conjuration du silence autour des Idées-Mères du spiritualisme renaissant et synthétique. Ils auront beau redoubler les verrous de leur citadelle et hausser les murs qui empêchent la lumière d'entrer. Le fleuve impétueux des désirs et des volontés renversera toutes leurs barrières. Il délivrera Celle qu'ils enferment pour l'exploiter à leur guise et rendra la liberté du vol et la profondeur du ciel à leur prisonnière — la divine Psyché.

Edouard SCHURÉ.

Paris, mai 1919.

LES PROPHÈTES
DE
LA RENAISSANCE

CHAPITRE PREMIER

ROME A VOL D'OISEAU
CRISTALLISATION DE L'ITALIE
DANS LA VILLE ÉTERNELLE

O Rome ! my country ! city of the soul !
BYRON.

Malgré les péripéties extraordinaires et l'apparente confusion de ses gestes contradictoires, aucune histoire ne présente une unité plus grandiose que celle de l'Italie, avec ses éclipses totales et ses fulgurations éblouissantes. Etudiée par fragments, cette histoire semble disparate et tumultueuse. Vue dans son ensemble, il s'en dégage une synthèse puissante.

Cette unité dans la variété, on la trouve exprimée et comme figée dans l'architecture de sa capitale, dans cette ville de Rome, où trois mille ans d'histoire nous apparaissent pétrifiés, mais présents et parlants encore, en des ruines et des monuments d'une éloquence impérieuse.

Donnons un coup d'œil aux grands aspects de

la Ville Eternelle, avant de nous faire une image de l'âme italienne par un raccourci de son évolution.

*
* *

Toute la Rome païenne se groupe attentive et concentrée autour du mont Palatin, ce dominateur hautain des sept collines, dont chacune est comme une autre face de l'âme romaine et un morceau de son histoire.

Dressé entre le Forum et le Colisée, en face de l'immense campagne romaine, cet entassement de constructions superposées forme la plus colossale et la plus imposante des citadelles. Pourtant elle ne paraît pas disproportionnée avec son entourage. Ce n'est que le centre légitime du plus grandiose des cadres historiques.

Le mont chargé de crimes et de gloire a, dit-on, pour fondement la *cloaca massima* bâtie par Tarquin. Il cache à sa base le prétendu tombeau de Romulus et la grotte légendaire de sa louve nourricière. Il porte à son sommet les palais somptueux, aux colonnes de jaspe et de porphyre, à chapiteaux dorés qui servirent de demeure à plus de soixante Césars. Des herses formidables gardent l'entrée de la citadelle impériale. Dans ses entrailles se creusent les prisons sinistres où tant de meurtres se commirent. Dans le palais d'Auguste se dissimule, toujours intacte, la chambre à coucher où l'impératrice Livie recevait Ovide. Sur les murs de cette chambre intime, une fresque admirablement conservée fait voir Io recevant Mercure qui lui

annonce la venue de Jupiter, tandis qu'Argus, envoyé par Junon, les surveille d'un œil soupçonneux et lubrique. Des rampes du mont Palatin, on aperçoit tout le théâtre de l'histoire romaine : le Capitole, où des centaines de triomphateurs montèrent cueillir des lauriers jugés presque divins, et, sur ses flancs, la roche Tarpéienne d'où furent précipitées tant de victimes illustres. La forteresse des empereurs domine à pic le Forum du peuple, où les commices orageux fabriquaient les tribuns et les consuls. On y voit les rostres, où parlaient les Gracques et Cicéron, Jules César et Brutus. Entre les colonnes tronquées du temple de Vesta, une Vestale de marbre, aux bras coupés et aux traits durs, semble méditer encore sur les destins de Rome. Un peu plus loin se dresse la ruine formidable du Colisée, le cirque géant, modèle de toutes les arènes du monde, où les gladiateurs de toutes les nations luttaient entre eux et avec les bêtes féroces, devant trois cent mille spectateurs. Placés non loin de ce monument monstre de la force et de la grandeur romaine, les arcs de triomphe de Titus et de Constantin paraissent petits et presque écrasés.

Tels les restes fossiles mais éloquents de quatorze siècles de tempêtes humaines. Quel récit, quel livre vaudra jamais ce résumé de pierre d'une histoire, qui est elle-même le résumé de l'histoire de tant de peuples?

Gagnons maintenant la terrasse de Domitien qui couronne le mont Palatin. Contemplons de là le paysage immense qui s'étale autour de la ville, et

puis essayons d'embrasser l'horizon d'un seul regard. Le voilà sous nos yeux, tout le Latium, d'où partirent les conquérants de l'univers. Au delà de la campagne romaine, déserte et sillonnée seulement d'aqueducs, l'œil en fait le tour en suivant le majestueux demi-cercle de montagnes, aux délicates nuances mauves ou azurées, depuis les monts Sabins, où se dérobent le temple de la Sybille, les cascades de l'Anio et la maison d'Horace, jusqu'aux sauvages montagnes Volsques, où le transfuge Coriolan vint mourir, poignardé par la Némésis de Rome au foyer même des ennemis de sa patrie. Au milieu de l'arc de cercle formé par ce vaste panorama de montagnes, s'élèvent les monts Albains. On distingue à peine les maisons de Frascati et d'Albano, l'ancienne Albe-la-Longue, aïeule et rivale de Rome. Au flanc de ce majestueux sommet, se blottit la maison de campagne de Scylla et de Cicéron près d'un délicieux petit amphithéâtre creusé dans la montagne. Là trône aussi la splendide villa Aldobrandini, d'où Rome lointaine ne paraît plus qu'un assemblage de tumuli surmontés de quelques coupoles. De Rome même, on n'aperçoit pas tous ces monuments classiques, mais leurs images planent sur le lointain rempart du Latium et lui font comme une ceinture de souvenirs sacrés. Sous la vaste coupole du ciel romain, d'un azur plus lumineux et plus profond que les autres ciels, tout parle de force et de domination dans une harmonie suprême. Et l'on comprend le mot de Dante : « Rome est le lieu choisi par Dieu pour le gouvernement du monde. »

De là, traversons un bout de la ville, sortons de

ses murs par la Voie Appienne, et, pour voir *l'autre Rome*, descendons dans la catacombe de Saint-Calixte, couloirs interminables et sombres caveaux qu'on parcourt à la lueur des cierges. Le silence des morts règne dans ces ténèbres. On foule des ossements, des tombeaux de martyrs. Des têtes exsangues de Christ, peints sur les murs, vous regardent d'un air effaré. Tel le refuge et le temple des premiers chrétiens. Et pourtant de ces cavernes funèbres est sorti le christianisme qui devait conquérir l'univers. Les forteresses, les palais et les temples païens devaient crouler devant les apôtres d'abord cachés dans ces souterrains maudits. Force de l'Ame et triomphe de l'Esprit! Quelle autre ville nous donnerait une pareille leçon de choses? — Mais voulez-vous voir ce christianisme triomphant à son tour? Montez sur la plateforme de Saint-Pierre. Si l'intérieur de la basilique écrase par l'énormité de ses proportions, par sa splendeur dorée et pontificale, le toit de l'édifice frappe davantage encore par sa grandeur fruste et toute apostolique. Les pèlerins qui se promènent sur cette terrasse ont l'air de fourmis auprès des douze apôtres géants rangés sur la rampe du toit. Au milieu d'eux, le Christ colossal, tenant sa croix, les dépasse de la moitié de sa taille. Rongés par le vent et la pluie, noirs, barbus, presque en loques sous l'usure des siècles, le Maître et ses disciples de Galilée regardent la ville de Rome qui s'aplatit à leurs pieds et dont les bâtisses innombrables qui encombrent les sept collines, ne semblent plus d'ici que des champignons. Voilà les nouveaux triomphateurs. Et pourtant ces colosses ne triomphent pas. Humbles,

tristes et puissants, ils invitent à la pénitence et à l'expiation les générations qui se succèdent dans la Ville Eternelle.

Voulez-vous maintenant vous donner, d'un seul coup, la sensation foudroyante du génie de la papauté et de son histoire, visitez le château Saint-Ange.

Du pont Saint-Ange, que festonne une allée d'anges de marbre, apparaît l'énorme bastion circulaire que l'empereur Adrien fit construire pour lui servir de tombeau. De ce mausolée gigantesque les papes firent la forteresse qui domine la ville de Rome avec sa couronne de mâchicoulis. Premier symbole : le pouvoir spirituel se glissant dans la formidable carapace de la puissance romaine et s'y établissant en maître. Et comme ce symbole se détaille dans les entrailles sombres du redoutable donjon ! D'abord, dans la chambre mortuaire, la tête colossale d'Adrien (seul débris de sa statue géante, démolie par les barbares), tête creuse dans laquelle pourrait presque tenir un corps de gardes. Puis les oubliettes où l'on jetait les prisonniers; puis le chemin circulaire où pouvaient monter des chevaux ; puis le chemin montant tout droit, derrière une porte flanquée de canons. C'est celui construit par Alexandre VI Borgia. Par-dessus des cachots ténébreux, il conduit à la chambre luxueuse du pape, décorée des fresques voluptueuses peintes par Jules Romain d'après les dessins de Raphaël et qui représentent l'histoire de Psyché. Furtivement, la renaissance grecque se blottit dans l'ancien mausolée d'un empereur romain, transformé

en donjon féodal et devenu la citadelle des grands pontifes de la chrétienté. A l'étage supérieur, on atteint la loggia du pape Jules II, qui surplombe le Tibre à pic. C'est de là que le pape guerrier, l'impérieux et magnifique protecteur de Bramante, de Raphaël et de Michel-Ange pouvait contempler en maître sa ville et son domaine, ses créations et sa créature. Mais c'est de là aussi qu'un de ses successeurs, le pape Clément VII put voir le sac de Rome, mise à feu et à sang par les hordes de lansquenets lancées contre lui par Charles-Quint et frémir d'horreur en voyant des cardinaux traînés sur les pavés par la soldatesque teutonne. Reflux terrible des forces déchaînées par le pouvoir spirituel usant des instruments du temporel. Contre-coup d'un passé lointain qui fut l'envers de Canossa. Si, penché par-dessus l'abîme au balcon de la loggia de Jules II, on se remémore ces scènes de terreur et de carnage, le Tibre tortueux, encaissé entre ses quais verdâtres, roulant ses eaux jaunes parmi les palais et les masures, semble un fleuve maudit de la cité infernale de Dante, encerclant une prison de damnés.

Mais grimpons par l'étroit escalier sur le toit circulaire du sinistre donjon, et tout va changer d'aspect. Comme par un coup de baguette magique, un tableau merveilleux se déroule sous nos yeux. Ici, la Rome de la Renaissance nous apparaît soudain dans toute sa grandeur et dans toute sa sérénité. Au centre de la terrasse ronde, sur un piédestal qui semble lui-même un petit donjon, se dresse un colosse blanc, saint Michel-Archange remettant son

épée au fourreau. A droite et à gauche, des pyramides de boulets en marbre blanc, qui servirent jadis à la défense du château, dorment du sommeil des pierres après leur passé héroïque.

Mais regardons le panorama circulaire. Les sept collines, surbâties et surpeuplées, ondulent harmonieusement. L'ensemble de la ville forme un fouillis de maisons fauves qu'égayent çà et là des jardins avec leurs terrasses de palmiers et de pins parasols. Par-dessus émergent les masses sombres des palais, vaisseaux immobiles portés par un océan pétrifié. Plus haut encore, se dressent les églises avec leurs coupoles élégantes, toutes imitées de celle de Saint-Pierre, qui les surpasse de son dôme majestueux et les regarde de loin comme un berger regarde son troupeau.

Dans tous ces édifices et jusque dans les mouvements du sol, il y a comme un désir secret, comme une émulation de s'élever à la hauteur de la coupole dominatrice. Le Palatin, le Pincio et le Janicule encadrent la grande métropole de leurs ourlets de verdure et de cyprès. Le soleil de Rome festoie sur la ville en mille reflets et pénètre dans tous ses recoins comme il sature le ciel étincelant de sa lumière.

Sensation synthétique mais superficielle de la Renaissance. Nous aurions beau parcourir les musées du Vatican et du Capitole, les trésors des villas avec leurs ombrages peuplés de statues, saluer les Dioscures du Quirinal, dompteurs surhumains de chevaux géants cabrés sur leur colline, nous arrêter aux fontaines bouillonnantes que des Dieux

de marbre toujours jeunes versent sur les places publiques — nous n'aurions pas mesuré les richesses inépuisables de cette Rome de la Renaissance. On dirait que les ombres illustres de cette époque mémorable entre toutes, où s'accomplit le premier mariage entre le christianisme et l'antiquité, se soient donné rendez-vous sur la plateforme du Monte-Pincio, entre la villa Borghèse et la villa Médicis. Car on y frôle, par centaines, leurs bustes mêlés à ceux de tous les grands hommes de l'Italie. On se promène avec eux à l'ombre de ces chênes verts, de ces lauriers-roses et de ces myrtes, d'où l'on jouit du plus somptueux coup d'œil sur la ville et où l'on peut se baigner dans le sourire de Rome.

Mais hélas ! nous ne pouvons nous y attarder. Le temps marche avec une rapidité vertigineuse, les siècles accélèrent leur mouvement et nous emportent. Là-bas, en face de nous, de l'autre côté de la Cité-Mère, le Janicule barre l'horizon. Sur la plus haute des sept collines, couverte aujourd'hui de nombreuses villas, s'élevait, du temps de la Rome antique, le temple de Janus, le Dieu à double face, dont l'une regardait l'Orient et l'autre l'Occident, le passé et l'avenir du monde. Les portes de ce temple demeuraient fermées en temps de paix et ne s'ouvraient qu'aux jours de guerre, quand les portes du temps s'écartent et que de nouveaux effluves de l'Eternel font irruption dans le présent. De l'est à l'ouest, franchissons la ville d'un coup d'aile et gagnons le sommet du Janicule, où nous appelle le monument historique en qui culmine l'Italie du XIXe siècle. La statue

équestre de Garibaldi nous offre l'image parlante du *Risorgimento*. C'est l'Italie nouvelle, l'Italie du Nord, ligurienne, celtique et piémontaise, reprenant possession de la Rome ancienne — et cette fois-ci pour la garder. Le général intrépide et calme a la tête légèrement penchée et regarde de côté. Sans emphase, sa face de fier soldat et son front pensif, visage de lion humain, pleine de force et de douceur, d'une mansuétude inébranlable, regarde Rome sans étonnement et sans orgueil. Il la salue comme la capitale de la patrie dont il défendit l'unité avec cet infaillible sentiment du devoir qui lui fit dire : *Roma o morte !* Rome ou la mort ! Sur le devant du socle, une troupe de Garibaldiens se précipite, baïonnette en avant, comme si la pensée du général libérateur les faisait jaillir du piédestal. A leurs pieds, s'étale dans son immensité la Ville Eternelle qu'ils aperçoivent pour la première fois. Derrière eux, l'imagination évoque tous les héros du *Risorgimento*, penseurs et poètes, martyrs des prisons et des champs de bataille, de Silvio Pellico à Cairoli, de Mazzini, le cerveau organisateur à Garibaldi l'épée libératrice, de l'éveilleur infatigable qui secoua l'âme italienne de sa torpeur au vainqueur persuasif qui lui rendit sa terre et sa capitale.

La Rome antique a conquis l'Italie. L'Italie moderne a reconquis Rome, et par elle a mis le sceau à son unité.

Ainsi, pour qui les parcourt d'un regard circulaire, les plus violents contrastes de Rome se

nuancent et se fondent en une harmonie grandiose qui retentit comme un appel à une synthèse intellectuelle.

L'aspect et la figure de Rome nous ont montré une cristallisation de l'Italie en un raccourci monumental. C'est la résultante de trois mille ans de pensées et de luttes, condensées en un relief plastique. Cette évolution de l'âme italienne, nous devons la considérer maintenant dans son histoire traversée à grandes enjambées, en ne nous arrêtant qu'aux sommets qui marquent l'apogée de ses élans et les reposoirs de son vol.

Mais, en face de cette Rome à la fois contradictoire et synthétique, essayons d'abord de saisir l'idée maîtresse de cette évolution. Car l'impression totale de Rome nous en donne la clef.

L'âme italienne plonge par ses racines dans le sol et dans l'âme de la Rome antique, mais c'est la plante d'une autre graine, combien diverse d'essence et de frondaison. Car le peuple italien ressemble aussi peu au peuple romain qu'un laurier à un chêne ou que la vigne grimpante à l'ormeau qui la porte. Et pourtant, le sol latin et la patrie romaine ont légué à l'Italie du moyen âge, puis à l'Italie de la Renaissance et enfin à l'Italie des temps modernes, cette idée qui, par une série d'élargissements, de fécondations et de métamorphoses, anime toute son histoire et lui confère son unité spirituelle. Cette idée est *l'idée de l'universalité.* Rome l'avait poursuivie pendant douze siècles en son effort de conquérir le monde, d'abord par *les armes,* ensuite par *le droit.* Affinant et spiritua-

lisant cette idée, l'Italie devait l'appliquer successivement à *la religion*, à *la poésie* et à *l'art*.

La troisième de ces époques est celle de *la Renaissance* et marque l'apogée de l'ascension italienne, au point de vue intellectuel. C'est celle qui fait l'objet de ces études. Nous ne donnerons qu'un coup d'œil aux deux précédentes qui lui servent de préparation.

Dans la quatrième phase de l'Italie, qui commence au XIXe siècle avec le *Risorgimento*, l'idée de l'universalité intellectuelle, qui fait la grandeur incomparable de la Renaissance, passe au second plan. Il s'agit désormais pour l'âme italienne de reconstituer son unité nationale et son but devient essentiellement *politique*. Cette page de son histoire n'est ni moins grande ni moins instructive que les précédentes. L'Italie y déploie une nouvelle et plus grande énergie que dans toutes les autres. Car c'est désormais tout son peuple, avec toutes ses forces et toutes ses classes sociales qui entre en scène et en action.

Si les études de ce livre sont uniquement consacrées à la Renaissance, ce n'est pas seulement à cause de l'abondance des matières et du manque d'espace, c'est surtout à cause du caractère essentiellement universel de cette époque, où le génie de l'humanité a proclamé, à travers les grands artistes de ce temps, des vérités transcendantes qui n'ont pas encore été comprises jusqu'à ce jour et qui sont destinées à exercer une influence capitale sur l'avenir.

Pour commencer, un coup d'œil sur le moyen âge est nécessaire. On ne peut pas comprendre

toute la portée de la Renaissance sans avoir sondé d'abord toute la profondeur de l'œuvre de Dante, ce grand précurseur de l'âme moderne, qui fut en même temps un apôtre de l'individualité libre et de l'universalité intellectuelle.

*
* *

Ainsi tout finit et tout recommence dans la ville Eternelle. Rome est vraiment « la Cité de l'Ame » comme l'appelle si poétiquement Byron. Elle l'est non seulement parce que les souffrances de l'individu s'apaisent ici devant les grands deuils de l'humanité et que « les orphelins du cœur » trouvent une seconde patrie dans la Niobé des nations. Elle l'est surtout parce qu'au-dessus des tragédies et des catastrophes, magnifiées par ses ruines glorieuses, elle promet toutes les renaissances et toutes les résurrections.

CHAPITRE II

LE MOYEN AGE, LE PAPE, L'EMPEREUR ET LES VILLES LIBRES

Entre le glaive impérial et la tiare du pape, grandit le fier laurier.

L'empire romain décrépit était déjà moribond, quand Alaric mit à sac la Ville Eternelle, en l'an 404, et permit à ses Ostrogoths d'y piller les trésors accumulés de l'Europe, de l'Asie et de l'Afrique, en massacrant le tiers de ses habitants. Cependant, après le départ de la horde et la mort du chef germain en Calabre, Rome parut renaître d'un semblant de vie, tant était grand son prestige qui éblouissait les barbares eux-mêmes. Lorsque le roi des Hérules, Odoacre, soumit l'Italie et que le dernier des empereurs romains, Augustule se proclama roi de Rome, la ville impériale ne se crut pas asservie. Elle résistait encore moralement. Elle ne laissa tomber son sceptre millénaire et ne perdit réellement son pouvoir qu'en avouant sa déchéance par un hommage au vainqueur barbare. Ce fut le jour où le sénateur Cassiodore écrivit

dans sa chronique latine : « Dans cette année, le roi des Goths, Théodoric, *appelé par les vœux de tous*, envahit Rome ; il traita le Sénat avec douceur et fit des largesses au peuple. » Ce même Cassiodore, qui enseigna à Théodoric l'art de gouverner les Romains en partageant le tiers des terres italiennes entre ses soldats, occupa sa vieillesse en fondant une académie monastique, où les religieux apprenaient à copier des manuscrits latins et grecs.

Ce double trait nous montre Rome se faisant l'institutrice des barbares et léguant la tradition gréco-latine à l'Eglise.

L'empire romain n'étant plus qu'un cadavre, d'où naîtra l'âme italienne? Des cités et de la vie municipale, qui ne s'éteignit jamais complètement en Italie. Mais du ve au viiie siècle, cette vie parut étouffée. La péninsule ravagée tomba dans un silence funèbre après l'ouragan des invasions. Comme des nuages emportés par le vent, les Dieux antiques ont fui les sommets altiers des Apennins et les golfes radieux de Parthénope et de Sicile. Démolis les temples ; en pièces les statues des déesses ; jetées au fond des puits les têtes augustes de Mars et de Jupiter ; enterrée à six pieds au-dessous du sol la démonne Vénus et son torse voluptueux. Ces mêmes barbares, qui jadis mouraient en gladiateurs devant la populace romaine, campent maintenant en vainqueurs dans les cirques. Les *clarissimi* du temps jadis, sénateurs et chevaliers, sont obligés de faire la cour aux rois teutons. Des chefs ostrogoths, hérules ou longobards rabrouent les décurions. La plèbe des ouvriers et

des esclaves libérés par le christianisme afflue dans les villes et les couvents. Les campagnes abandonnées font ressembler le pays à un vaste cimetière dont les cités en ruines sont les tombeaux, où les spectres du passé traînent leurs suaires. Si bien que, regardant ce spectacle du haut de son église, le pape Grégoire Ier dut s'écrier, plein d'épouvante : « Toute la terre est dans la solitude ! *In solitudine vacat terra !* »

Dans cette solitude oppressante, dans cette prosternation des hommes, une seule puissance grandissait démesurément. Sur les débris de l'empire romain, au-dessus du torrent des invasions, l'Eglise s'éleva comme l'arche de Noé portée par le déluge. « Elle apportait aux barbares les consolations de la patrie éternelle et de la pureté morale. L'Eglise, en ce temps, représente le lien de l'unité et la patrie spirituelle de l'humanité. C'est pour cela que le clergé est si souvent chargé des offices civils, tandis que les barbares prennent les commandements militaires. Parce que Rome avait été la métropole de l'Europe, l'évêque de Rome devint le pape. Le prestige de Rome a fait la papauté. L'élection du pape était considérée alors comme l'intérêt vital de la communauté. Il fallut la longue élaboration du moyen âge pour substituer, chez les masses, l'idée de la morale chrétienne aux instincts aveugles et à la foi superstitieuse[1]. » Ainsi parut se réaliser, pour un temps, le rêve de saint Augustin. Au-dessus de la cité terrestre de *Mammon*, où les Saturnales antiques grouillaient

1. *Sketches of historical past of Staly*, by Margaret. Albana Mignaty.

encore sous les fureurs barbares, on vit se bâtir *la Cité de Dieu*, c'est-à-dire l'Eglise. Elle s'éleva, de siècle en siècle, lente, majestueuse, invincible, avec ses basiliques, ses couvents, ses moines blancs et noirs, sa hiérarchie puissante, capable d'utiliser toutes les forces humaines et d'envelopper toutes les classes sociales. Au sommet de l'édifice, trônait le pape, chef spirituel de l'humanité. Comment les yeux de l'Italie ne se seraient-ils pas tournés vers ce nouveau souverain, qui semblait destiné à remplacer, dans le gouvernement du monde, le César détrôné par les barbares ? L'évêque de Rome devenu grand pontife de la chrétienté, le successeur de saint Pierre, le vicaire de Jésus-Christ, héritier de l'Ancien et du Nouveau Testament, rattaché à la merveilleuse légende de Galilée, jouissait donc d'un prestige que n'avait connu aucun monarque d'Asie ou d'Europe.

Et pourtant, le César romain n'était pas mort tout entier. Son fantôme, cuirassé d'airain et revêtu du manteau de pourpre, précédé de ses licteurs, semblait régner encore au Forum désert et au Capitole consacré à la Sainte-Vierge. Il hantait encore l'imagination du serf et du patricien, comme celle des étrangers de toute race et de tout pays devenus citoyens romains et celle des barbares eux-mêmes. Quand une idée s'est élaborée un moule dans un puissant type humain, elle survit longtemps à l'institution qu'elle a créée et se réserve des avatars inattendus à longue échéance. Lorsque Jules César, parvenu au pouvoir absolu, tomba au milieu du Sénat sous le poignard des

conjurés, et s'enveloppant de son manteau pour mourir, s'écria : « Et toi, Brutus, aussi ! », il ne se doutait pas qu'il léguait pour six siècles sa pourpre aux empereurs de Rome, et qu'après la chute de cette Rome et de son empire, pendant un millénaire et au delà, tout grand souverain n'aurait pas de plus haute ambition que de lui ressembler! Le fantôme de César n'a pas cessé d'apparaître aux générations humaines, comme il apparut à Brutus à la bataille de Philippes. Les souverains barbares, devenus les maîtres de l'Europe centrale, se servirent de ce nom de César comme d'une formule magique pour soumettre l'antique terre de Saturne à leur domination. Quant à l'Italie, elle oublia les monstres impériaux, comme Néron, Héliogabale et Caracalla, pour ne se souvenir que des Césars bienfaiteurs de l'humanité, comme Trajan et les Antonins. L'empereur d'Allemagne, dès qu'il passait les Alpes, pour se faire couronner à Rome, prenait aux yeux des Italiens tout le prestige d'un empereur romain.

De l'an 804 à l'an 1106, l'histoire de l'Italie, morcelée en plusieurs royaumes et en je ne sais combien de petites républiques, est dominée par la lutte de l'Empire et de la Papauté. La patrie italienne n'existe pas encore, mais les destins de l'Europe se jouent sur le théâtre de la péninsule dans la lutte de ces deux grands pouvoirs qui sont aux prises et qui dominent tout le moyen âge.

Ce drame saisissant entre le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel qui se disputent l'empire du monde pendant trois siècles a trois points culminants qui en représentent les trois actes essentiels.

1° Il commence par un pacte d'alliance entre les deux pouvoirs sous Charlemagne. 2° Il continue par une lutte à mort entre le pape Grégoire VII et l'empereur Henri IV. 3° Il se termine sous l'empereur Barberousse et son successeur Frédéric de Hohenstauffen par le triomphe décisif de la tiare sur la couronne.

Pendant tout ce temps, du IXe au XIIe siècle, l'âme italienne ne se manifeste qu'à l'état embryonnaire et chaotique. La lutte grandiose, qui se déroule sous ses yeux, la travaille et l'excite dans ses dernières profondeurs. Elle y est à la fois spectatrice et belligérante. Car elle se divise à parties égales entre les deux camps guelfe et gibelin. Mais sa conscience commence à palpiter dans les cités libres, qui se développent puissamment au milieu de cette lutte acharnée et de ces combats violents.

Résumons les trois actes du drame historique et mondial, qui fut à la fois l'adversaire et l'éducateur de l'âme italienne.

*
* *

Lorsqu'en l'an 800, Charlemagne se fit couronner empereur de Rome par le pape Adrien dans l'église de Saint-Pierre, une étroite alliance fut conclue entre le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel. Par sa victoire sur Désidérius, roi des Longobards, l'empereur était devenu le libérateur de l'Italie. Charlemagne apparut donc à tous les peuples comme le protecteur tout-puissant de la papauté. En échange, le pape lui conféra le titre impérial, qui, aux yeux de tous, faisait de lui le suc-

cesseur des Césars. La scène fut solennelle. C'était le jour de Noël. Le roi des Francs assista à la messe de Saint-Pierre, où les lumières brûlaient sur les autels, au milieu de nuages d'encens. Le pontife suprême de la chrétienté s'avança vers le roi Charles et plaça la couronne impériale sur son front, pendant que le peuple criait : « Longue vie à Charles-Auguste, couronné par la main de Dieu. Longue vie au grand empereur des Romains ! » Et le peuple de Rome se crut redevenu le maître de la terre. Le pouvoir du passé agit ainsi comme un créateur d'illusion, mais aussi comme un propulseur vers des actions nouvelles et imprévues.

Pendant mille ans, l'Italie devait se chercher elle-même dans le pouvoir absolu de ces deux souverains pour lesquels elle se divisa en deux camps opposés. Mirage décevant, chimère torturante. Ce fut en vain. Mais ne nous y trompons pas. Si les deux détenteurs du pouvoir spirituel et du pouvoir temporel pesèrent d'un poids redoutable sur l'Italie et empêchèrent pendant des siècles son unité nationale, le spectacle de leur lutte grandiose n'en fut pas moins pour l'Italie une éducation singulière, une source de grandeur intellectuelle, un facteur puissant de son sens d'universalité. Car l'histoire universelle qui se joue dans la Rome antique par la lutte de la Royauté, de la République et du Césarisme, continua à s'y jouer au moyen âge par la lutte de l'Empire et de la Papauté. Les yeux du monde entier étaient fixés sur ce drame, dont l'Italie était le théâtre et qui la secoua de fond en comble.

La délivrance de Rome par Charlemagne vainqueur des Longobards et le couronnement de l'em-

pereur par le pape avaient établi un nouvel ordre des choses : la solidarité de la couronne et de la tiare. De ce moment datent, par l'alliance des deux pouvoirs, d'une part la prétention des chefs du Saint-Empire romain à la domination universelle, de l'autre la prétention des papes à la suprématie spirituelle du monde. La prétention des empereurs allemands se fondera sur le souvenir des Césars, la prétention des papes sur la parole du Christ à Pierre : « Ce que tu auras lié sur la terre, sera lié dans le ciel ; ce que tu auras libéré sur la terre sera libéré dans le ciel. » *Quidquid ligaveris super terram, erit legatum et in cœlis; quidquid solveris super terram, erit solutum et in cœlis.* Jamais plus formidable pouvoir n'avait existé sur la terre que celui du pape. En théorie, les deux pouvoirs devaient être indépendants l'un de l'autre, et leurs domaines séparés. En pratique, il n'en fut pas ainsi. Le chef de l'Eglise étant devenu un souverain temporel et le chef de l'Empire voulant régenter les évêques, les deux pouvoirs en vinrent bientôt aux mains. Le spirituel devait aspirer à dominer le temporel et le temporel à écraser le spirituel. L'empereur voulut faire les papes et le pape voulut faire les empereurs. De là, la célèbre querelle des investitures qui dura plusieurs siècles.

C'est près de trois cents ans après Charlemagne que la lutte atteint son apogée. Quel changement de décor, de mise en scène et d'attitude des deux adversaires ! Nous ne sommes plus à Saint-Pierre, au milieu des fumées de l'encens, devant un peuple agenouillé, mais au château de Canossa, au beau milieu de l'Apennin, par un rude hiver. Les mon-

tagnes sont couvertes de neige; il gèle à pierre fendre. Dans la cour du château, l'empereur d'Allemagne, Henri IV, pieds nus, en habit de pénitent, grelottant de froid et de faim depuis trois jours et trois nuits, attend vainement que le pape lui accorde l'audience implorée. Les autres pèlerins, pauvres et mendiants, le raillent et l'injurient sans qu'il ose répondre. Car il est excommunié et vient ici pour obtenir sa grâce avec le levé de l'interdit qui l'a mis au ban de toute la chrétienté. Après sa révolte exaspérée, le monarque violent et faible, outrecuidant et tyrannique, abandonné par son propre peuple, est tombé au dernier degré du dénûment, de l'impuissance et de l'humiliation. Le chef du Saint-Empire romain n'est plus qu'une loque d'empereur, un misérable mendiant. Et c'est un pontife romain qui l'a mené là par son énergie et son implacable volonté.

Le moine Hillebrand, fils d'un charpentier toscan, devenu prieur de Cluny, puis pape, sous le nom de Grégoire VII, n'est pas seulement la plus forte incarnation du génie de la papauté, mais encore une des manifestations les plus puissantes du génie synthétique et organisateur de l'Italie. Ce représentant de l'autorité absolue de l'Eglise par le célibat des prêtres et une discipline de fer, n'en fut pas moins, indirectement et involontairement, le premier éveilleur de l'âme italienne. Car, pour accomplir ses réformes ecclésiastiques, il dut favoriser la liberté des villes. Il replaça la société détruite par les barbares et menacée par le régime féodal sur ses bases municipales. Il sut faire revivre des lois, des traditions, des coutumes et des sentiments qui

ne s'étaient jamais complètement éteints dans les ténèbres de la barbarie. La prédominance de l'élément municipal et démocratique en Italie était également éloignée du féodalisme et du patriotisme moderne. La péninsule était alors divisée, sous différents maîtres, en diverses races, en intérêts contraires et ne pouvait avoir de sentiments communs. Le génie de Hillebrand consista à comprendre qu'il était de l'intérêt à la fois de l'Eglise, de la civilisation et de l'Italie de combattre le despotisme militaire représenté par les empereurs d'Allemagne.

De 1004 à 1039, il n'y avait pas eu moins de douze descentes de dictateurs germains en Italie. Ils tenaient leur diète à Roncaglia près de Plaisance, rançonnant les villes soumises à leur joug, pillant et brûlant celles qui s'y refusaient. A la suite de la querelle des investitures, Grégoire VII avait cité Henri IV devant son tribunal. L'empereur répondit par le concile de Worms, où Grégoire VII fut chargé de toutes les infamies et déclaré déchu par le clergé allemand. En 1056, le pape assis au milieu des cardinaux sur son trône pontifical fut injurié par le héraut de l'empereur, qui le traita de « loup dévorant » et le somma de descendre du Saint-Siège. Grégoire VII répliqua à l'attaque en jetant l'interdit sur le rebelle. L'empereur, qui avait beaucoup d'ennemis dans son pays, essaya vainement de rassembler ses vassaux sous les foudres pontificales. A son tour, il fut déposé par le concile de Trèves. Dépouillé de tout pouvoir, abandonné des siens, honni du peuple, il dut se décider au pèlerinage de contrition par-dessus les Alpes, pour sauver sa couronne.

Spectacle unique dans l'histoire, en l'an 1078, au château de Canossa. On y vit l'empereur germanique se prosterner sous le terrible regard de Grégoire VII, devant lequel, disent les chroniqueurs, ceux qui osaient le braver reculaient comme devant l'éclair. Dans cette posture d'écrasé, on entendit le lamentable souverain s'accuser de tous ses crimes et demander sa grâce avec des pleurs et des gémissements. Il ne l'obtint qu'en se disant l'humble vassal du pontife et en lui jurant une fidélité éternelle. L'Italie et le monde purent mesurer à cet événement la formidable victoire de l'ambition papale et du pouvoir spirituel, soutenus par un ascète de génie, sur l'orgueil d'un tyran fou de rage impuissante, mais terrassé par une volonté plus forte.

Que le pape ait abusé de sa situation, pour imposer au vaincu les humiliations les plus cruelles — ce qu'il devait lui-même expier plus tard — on peut le prétendre. La scène n'en met pas moins en plein relief la supériorité d'un des deux pouvoirs sur l'autre. Car c'est celle de l'Esprit sur la Matière.

Les historiens allemands se consolent aisément de l'humiliation de leur empereur en magnifiant la revanche du destin, puisque, six ans plus tard, grâce aux péripéties politiques de l'Allemagne, Henri IV, parjure à son serment, put rentrer en Italie à la tête d'une armée, mettre Rome à feu et à sang, se faire couronner au Latéran par l'antipape, au milieu d'incendies et de carnages pires que ceux d'Alaric et forcer Grégoire VII à mourir en exil chez les Normands, à Salerne. Représailles sau-

vages, vraie vengeance de barbare pour l'humiliation subie. Cependant, au cours des âges, ces scènes terribles devaient pâlir dans la mémoire des peuples devant la scène de Canossa. Elle resta dans le souvenir de l'Italie guelfe comme une gloire nationale et dans la mémoire de l'Allemagne comme la cicatrice d'un fer incandescent. Image parlante, sceau brûlant d'une victoire ineffaçable de la force morale sur la brutalité barbare.

Sautons encore un siècle, et l'Italie du moyen âge nous apparaîtra bouillonnante de vie, en une phase nouvelle, devant un autre empereur.

Du XIe au XIIe siècle, les cités italiennes se développèrent si puissamment par le commerce, l'industrie et l'art, au milieu des seigneurs féodaux qui régnaient sur l'Italie, que déjà cette intense vie civique rivalisait avec la vie féodale et commençait à la dominer. Les associations commerciales entre les villes s'appelaient *corti*. De plus, les diverses cités concluaient avec les nobles des traités (*patti*) accordant à ceux-ci le droit de résider quelques mois dans leurs murs. Et ici apparaît déjà la grande différence entre l'Italie et les peuples du Nord au moyen âge. En France, en Allemagne, en Angleterre, le seigneur qui habitait son château demeura le supérieur du bourgeois quelque fût la richesse de ce dernier, et celui-ci resta le protégé du noble. Le phénomène inverse eut lieu en Italie. Là le seigneur ambitionna le titre de citoyen et devint en quelque sorte le protégé des villes. Par ces rapports étroits, par cette influence réciproque, nobles et bourgeois se civilisèrent et les villes prospérèrent.

La plupart des nobles durent se soumettre au gouvernement de quelque cité. L'empereur d'Allemagne avait un palais dans toutes les grandes villes où il résidait à son passage, mais beaucoup de cités gibelines obtinrent que ce palais fût situé en dehors de la ville. Autre différence entre les villes italiennes et celles des peuples du Nord. Là, les cités affranchies du lien féodal avec le seigneur du pays, étaient obligées de se placer sous la protection du suzerain, empereur ou roi. En Italie, elles pouvaient choisir entre l'empereur et le pape et devenir ainsi gibelines ou guelfes. De là une plus grande liberté et un sentiment plus fort de leur indépendance. Par contre, pas d'esprit militaire et un goût médiocre pour la chevalerie. Celle-ci resta purement cérémonielle de l'autre côté des Alpes. L'idéalisme italien demeure réaliste dans ses buts et toujours attaché à la vie présente, tandis que l'idéalisme des peuples du Nord fut transcendant et peu pratique, du moins au moyen âge. C'est pour cela que la chevalerie ne joue aucun rôle dans l'histoire italienne du moyen âge et ne sera, après coup, qu'un jeu d'esprit chez le Tasse et l'Arioste, au temps de la Renaissance. Etre inscrit sur le livre d'or d'une grande cité avait plus de prix pour un noble italien que d'aller délivrer le Saint-Sépulcre. Pour défendre ses intérêts, chaque ville entretenait des troupes mercenaires, les hommes de la manade (*manasdieri*) avec lesquels se battaient les nobles de la cité. Ceux-ci étaient donc les servants de la ville, comme en France ou en Allemagne, les vassaux étaient ceux de la couronne et les vavassaux ceux d'un seigneur.

Le patriotisme le plus ardent régnait dans ces petites républiques, patriotisme purement local, concentré sur les traditions de la ville, sur son saint ou sa sainte, ses ancêtres et ses grandes familles patriciennes. Il fleurissait dans ses corporations de métiers, dans ses mœurs et ses arts. Il était visiblement symbolisé par sa cathédrale et son campanile, dominant au loin les campagnes comme une sentinelle vigilante. L'âme de la patrie suivait la milice municipale à la guerre. Cette âme était figurée par le *caroccio*, grand char aux roues massives, traîné par des bœufs, portant l'étendard de la ville avec les drapeaux des villes alliées. Un prêtre officiait et disait la messe sur ce char, pendant la bataille. La jeune élite de la cité, la fleur de la noblesse défendait, pendant le combat, cette forêt de bannières éclatantes des cités unies. Au besoin elle l'arrosait de son sang, l'illustrait de ses morts héroïques. Et malheur à la ville qui perdait son *caroccio !* L'adversaire le taillait en pièces, en faisait un bûcher flambant et portait en triomphe la bannière de l'ennemi dans son municipe, comme un souvenir éternel de sa victoire. Sienne ne consentit à rendre qu'en 1886, au jubilé de Dante, un étendard pris sur Florence six siècles auparavant, et Ravenne ne rendra jamais à Florence les ossements de ce même Dante exilé, qui mourut dans la cité rivale en s'écriant : « Ingrate patrie, tu n'auras pas mes os ! »

On conçoit l'anarchie qui devait résulter de passions si violentes dans un pays si divisé. Les républiques italiennes formaient quatre groupes principaux autour des quatre grands centres. — La riche,

la splendide *Milan* groupa autour d'elle Tortone, Bergame, Brescia et Plaisance. — L'altière *Vérone* réunit Padoue, Vicence, Trévise et Mantoue. — L'opulente *Bologne*, justement fière de son université, la plus savante du moyen âge, s'adjoignit Reggio, Modène, Ravenne et Faënza. — La belle et la fière *Florence* se mit à la tête des villes libres de Toscane, Pistoïa, Arezzo, Volterra, Cortone, Pérouse et Sienne. Alliances flottantes, souvent rompues et entre-croisées. Car la plupart de ces cités furent tour à tour guelfes et gibelines. Leur droit le plus cher était de pouvoir faire la guerre à n'importe qui pour n'importe quoi, surtout à leurs voisins. Aussi que de petites guerres et que de vengeances implacables entre ces républiques jalouses. Milan victorieuse fit raser jusqu'au sol Pavie et Lodi, ses deux rivales. — *Rome* ne resta pas en arrière de ce mouvement. Elle se mit à traduire les auteurs anciens, à réchauffer tant bien que mal son grand passé. Le préfet de Rome était nommé, selon les circonstances, par le pape ou par l'empereur. L'administration fut remodelée par un patricien à la tête de cinquante sénateurs. Rome se donna un gouvernement républicain avec des privilèges dont jusqu'alors les papes seuls avaient joui. Les palais et les tours des prélats corrompus furent détruits.

L'Italie ainsi morcelée était une proie tentante pour les empereurs d'Allemagne.

Frédéric Ier de Hohenstauffen, dit Barberousse, est le troisième monarque germain qui laissa en Italie un souvenir d'autant plus ineffaçable que ses invasions obstinées amenèrent le triomphe de la liberté municipale. Grande et redoutable figure. Non

moins tyrannique que Henri IV, mais plus intelligent et plus habile, avec une suite persévérante dans ses idées et dans ses actes, le légendaire Barberousse ne fit pas moins de sept descentes en Italie, la première en 1154, la dernière en 1176. Une anecdote rapportée par un chroniqueur prouve que le premier des Hohenstauffen poursuivait la domination universelle avec le même acharnement que l'empereur germano-prussien Guillaume II devait le faire huit siècles après. Dans une promenade à cheval avec deux jurisconsultes de Bologne, Barberousse leur adressa cette question embarrassante : « Suis-je le légitime possesseur de la terre ? » Le premier répondit par une phrase évasive : « Pas encore *réellement* et *activement*. » Le second, meilleur courtisan, répliqua : « Oui, vous l'êtes, même en ce qui concerne la propriété *réelle* et *actuelle*. » En récompense de ce compliment, l'homme de loi docile reçut, en cadeau de l'empereur, le cheval qu'il venait de monter pendant la promenade. L'autre rentra à pied.

Non moins caractéristique est le dialogue de Barberousse avec l'envoyé du Sénat, pendant que l'empereur campait avec son armée devant la Ville Eternelle, en instance de se faire couronner empereur des Romains. Le Sénat lui avait envoyé son héraut avec ce message : « Tu es un étranger et je fais de toi un citoyen. Je suis allé te chercher dans des contrées lointaines, au delà des Alpes, pour proclamer ta puissance impériale. Ton premier devoir en entrant dans Rome est de jurer l'*observance des lois* et de maintenir nos privilèges et de te lier toi-même par un serment à la défense de nos

libertés contre toute agression barbare, fût-ce au risque de ta vie. Bien plus, tu dois payer la somme de cinquante mille livres d'argent à ceux qui proclament ton titre d'empereur romain au Capitole. »

A ce discours, empreint de l'antique fierté romaine, l'empereur Barberousse, pris d'un violent accès de colère, interrompit le messager du Sénat et lui dit : « J'ai entendu vanter la sagesse et la grandeur du Sénat romain, mais tes paroles sont plutôt l'expression d'une folie arrogante que d'une connaissance exacte de la présente situation de Rome. Sujette aux vicissitudes de la fortune, ta cité *obéit* maintenant là où elle *commandait* jadis. C'est en Germanie qu'il faut chercher désormais le renouvellement de la gloire de la capitale. C'est de la valeur de nos guerriers que dépend la sagesse du Sénat. C'est Charlemagne, c'est Othon le Grand qui ont chassé d'Italie les Longobards, les Grecs et autres tyrans. Moi, leur successeur, je suis le prince légitime et le souverain seigneur des Romains. Croyez-vous que le bras des Germains a perdu sa force première? Qui oserait arracher la massue à la poignée d'Hercule? Si quelqu'un pense de la sorte, mes braves guerriers l'en feront repentir. Tu prétends m'imposer le respect des lois, coutumes et privilèges pour me rendre justice et avant tout me faire payer un tribut, comme si j'étais un prisonnier à la merci du Sénat. Apprends qu'il appartient au souverain de dicter des lois et non pas d'en recevoir »[1].

1. Otto Frising, chroniqueur allemand, au service de l'empereur Frédéric de Hohenstauffen, écrivait en latin.

Le Sénat et le peuple ayant refusé d'ouvrir ses portes à Frédéric Barberousse, le préfet de Rome d'accord avec le pape l'introduisit secrètement avec un millier de guerriers dans la cité léonine. Frédéric Ier de Hohenstauffen fut couronné par le pape dans l'église Saint-Pierre, le 18 juin 1155. Un violent combat s'en suivit au pont Saint-Ange qui séparait la république romaine de la cité du pape. Tous les obstacles furent renversés. Les impérialistes retranchés dans la cité léonine furent repoussés. Le pape dut s'enfuir. Frédéric se battit en personne aux portes de Rome avec ses troupes. Plus de mille soldats romains périrent. Mais l'empereur n'osa pas entrer dans Rome et revint en Allemagne avec une armée décimée sans avoir pu châtier la révolte de Milan.

La ligue lombarde, fondée en 1167, à la suite du sac de Milan, fut la première manifestation de l'esprit national en Italie. Par elle, les villes libres de Lombardie s'engageaient par serment « *à lutter jusqu'à extinction contre Frédéric et ses héritiers* ». La victoire fut décidée en faveur de la ligue à la bataille de Legnano par les huit cents jeunes Milanais qui luttaient autour du *Caroccio*. Quand Barberousse, qui avait eu son cheval tué sous lui, s'en revint à Pavie avec les restes de son armée en déroute, il y trouva sa femme en deuil. L'impératrice le croyait mort. Devant cette vision et sous le coup de cette bataille perdue, l'empereur allemand eut le sentiment d'une défaite irréparable. Son rêve d'hégémonie par l'écrasement des villes italiennes, héritières de la tradition gréco-latine et

avant-courrière du génie moderne venait de s'écrouler.

Si le peuple italien devait mettre encore huit siècles à trouver son unité, la nation italienne acquit la conscience de sa liberté à la bataille de Legnano, dans les champs de la Lombardie.

L'Italie n'était encore qu'un protoplasme, un corps inorganique, mais elle avait trouvé *une âme*. Et lorsque l'âme existe, elle se crée tôt ou tard un corps organisé et une tête qui la dirige.

CHAPITRE III

DANTE ET LE GÉNIE DE LA FOI

O voi che avete gl' intelletti sani
Mirate la dottrina, che s'asconde
Sotto il velame degli versi strani.

DANTE.

I

FLORENCE ET SON GÉNIE

Venezia la bella, Genovà la superba, Firenze la vezzoza, dit le proverbe italien pour distinguer la cité charmeuse entre toutes des autres reines de l'Italie. La situation privilégiée de Florence la désignait pour devenir la reine des cités toscanes.

Paysage et cité diffèrent du tout au tout de la ville qui fut le centre de la civilisation hellénique. Florence ne lui ressemble que par sa distinction aristocratique. Athènes se presse autour de l'Acropole dans la plaine de l'Attique, entre le mont Hymète et le Parnès, sous la majesté lointaine du Pentélique. Il y a de l'espace autour, et, si petite que soit la citadelle qui porte le Parthénon, elle

rivalise avec toutes les cimes. Florence, par contre, est blottie dans une conque verdoyante de l'Apennin, entre le promontoire élégant de Monte-Oliveto et les hauteurs lumineuses de Fiesole. De loin, la croupe ondulée du Monte-Morello la protège contre les vents du Nord. Sur les collines qui embrassent la cité des fleurs, se profilent les cyprès sévères; l'olivier au feuillage transparent ombrage discrètement leurs flancs; l'iris sauvage pousse dans l'herbe; les roses grimpent sur les murs et enguirlandent les jardins. Enclose et caressée dans son berceau, comme une princesse frileuse, la ville semble vouloir se défendre contre toute influence étrangère, pour être quelque chose d'exquis, de fier et d'unique. Pourtant la délicate et hautaine cité n'est pas séparée du reste du monde. De ses villas, de ses tours et de ses terrasses la vue s'étend au large sur la plaine fertile comme sur un vaste verger, où l'Arno serpente paresseusement, après avoir passé rapide et joyeux sous les sveltes ponts de la ville! Par delà, l'œil pressent la mer thyrénienne, derrière les nuages légers que le souffle du *libeccio* emporte dans l'azur limpide.

Rome, campée sur ses sept collines, au centre du Latium, observe le monde d'un regard circulaire. Florence, du fond de sa vallée fleurie, sourit à l'Occident et l'appelle. Ainsi nichée à l'abri des grandes routes des invasions, cette ville était bien le lieu choisi, où pouvaient prospérer, loin des laideurs de la vie banale, l'art et la science du moyen âge. Là, églises, campaniles et musées, marbres, bronzes et tableaux pouvaient rivaliser de charme et de beauté avec le cadre somptueux

de la nature et le surpasser par les plus riches floraisons de l'âme humaine. Puissante émulation, harmonie subtile, concentrée sur un coin de terre, d'où devait sortir l'Athènes de l'Italie. Je l'ai dit ailleurs, mais il faut le répéter ici, puisque cette ville enchanteresse fut le premier moule du plus haut génie italien : A Naples, *on vit ;* à Venise, *on rêve ;* à Rome, *on pense ;* à Florence, *on crée.*

La royauté de l'art, acquise par Florence au cours de son histoire, eut pour base première son habileté dans le commerce et sa royauté dans la banque. La perfection de ses arts se fonda d'abord sur l'excellence de ses métiers. Ses tailleurs de pierre devinrent des architectes, ses joailliers des sculpteurs et des fondeurs en bronze, ses joueurs de guitare des compositeurs de musique, ses chanteurs de canzones des poètes. Les Florentins n'eurent pas comme les Pisans, les Génois et les Vénitiens des navires pour écumer la Méditerranée et en rapporter les perles et la pourpre de l'Orient. Mais non moins entreprenants et non moins hardis que Marco Polo, ils voyageaient par le monde entier et tenaient leurs comptoirs jusqu'au fond de l'Asie. Le commerce alors était plein de périls. C'était une aventure et une conquête. Eloquents discoureurs et raisonneurs subtils, les patriciens de Florence fournissaient aux souverains d'Europe les meilleurs ambassadeurs. Au jubilé de 1300, qui attira à Rome trois millions de pèlerins, le pape Boniface VIII fut très étonné de s'apercevoir que les ambassadeurs de presque tous les princes du Nord, et même celui du khan de Mongolie, étaient des Florentins.

Les richesses et l'or d'Orient et d'Occident affluaient dans les boutiques du Ponte-Vecchio et dans les forteresses patriciennes de la ville. On devine les jalousies, les haines que ce luxe devait susciter entre Florence et les cités rivales comme Pise et Sienne, et aussi les luttes intestines dans la cité même. Luttes de partis politiques, de Guelfes et de Gibelins, luttes de familles ennemies avec leurs clients comme celle des Blancs et des Noirs se succèdent et se mêlent, s'entre-croisent, se contrecarrent et s'entortillent dans un inextricable fouillis. Ces guerres implacables et féroces ensanglantent trois siècles d'histoire. Mais elles n'empêchèrent pas la poésie nouvelle de pénétrer dans la cité des fleurs et de ceindre d'une auréole le front des Florentines déjà couronnées de roses.

Ce souffle d'une poésie inconnue et subtile venait de Provence. Paroles et mélodies langoureuses, pareilles à celles de ce Sordello, qui fut l'ami de Dante, et dans les bras duquel il veut se jeter au Purgatoire, désolé de ne plus embrasser qu'une ombre. Sous l'influence des croisades et de la chevalerie, les troubadours avaient découvert une nouvelle manière de sentir l'amour. L'aspiration idéale, à travers la beauté et le charme de la femme, y remplaçaient l'instinct sexuel, ce nerf de l'amour dans la poésie grecque et romaine. L'amour des sens n'était pas supprimé mais relégué dans l'ombre et dominé par un sentiment plein de délicatesse et de rêverie. De tels contrastes abondent dans l'histoire. La femme, l'être faible par excellence, allait devenir la divinité de ces temps aux mœurs rudes et barbares. Dans la haute société,

un homme sans amour est considéré comme un homme sans valeur. Qui aime est un cavalier qui obéit aux lois de l'amour et souffre quand cela plaît à sa dame et devient par elle un défenseur de la justice, un protecteur des faibles. L'amour devient un principe d'éducation et d'initiation. Ainsi naquit en France le nouveau code d'amour des chevaliers fins et courtois. Imitateurs des troubadours, les poètes toscans Guido Guinicelli, Guitone d'Arezzo, Cino de Pistoïa créèrent, dans leur langue élégante, le nouveau style toscan, *il dolce stil nuovo*. Les plus distingués, les plus savants d'entre eux, Brunetto Latini et Guido Cavalcanti furent les maîtres de Dante. Mais, en adoptant l'esthétique provençale, les Toscans y ajoutent les subtilités métaphysiques et scolastiques qui leur viennent de l'Université de Bologne, où l'on étudie à force Aristote, Platon et saint Thomas avec le goût de l'allégorie. Ce qui sera chez Dante une passion profonde, en même temps qu'une illumination spirituelle, n'est encore chez eux qu'un jeu d'esprit et une pensée abstraite. Ce sont des philosophes et des penseurs qui cherchent et flairent le sens divin de l'Amour. Leur disciple, qui, sous le coup de foudre de la passion, deviendra le grand poète et le sublime voyant de l'Italie, cherche avec eux et marche dans leur piste, quand il murmure dans un sentier fleuri :

> ... Io mi son un che, quando
> Amore spira, noto ed a quel modo
> Ch'ei detta dentro, va significando.

« Quand Amour soupire au-dedans de moi, il me dit quelque chose que je note et dont je cherche le sens. »

On imagine qu'avec d'aussi riches éléments, Florence devint dès la fin du XIIIe et au commencement du XIVe siècle, un foyer de vie élégante et ardente. Tandis que la populace s'ébaudissait aux représentations grotesques de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis, qui remplissaient les places de leur vacarme, les fêtes aristocratiques et privées revêtaient une grâce sobre et fine. Au printemps, les jeunes filles des maisons patriciennes se couronnaient de roses et nouaient leurs chaînes souriantes sous les cyprès et les oliviers, au son des mandolines, parmi les guérets d'iris et de glaïeuls. Aux vêpres, elles chantaient le *Salve regina* au seuil des églises. Mais, quand la cloche du Palazzo Vecchio sonnait l'alarme de guerre, elles se pressaient inquiètes aux fenêtres pour assister au départ du *Caroccio*, avec lequel marchait, reluisante d'armes et de costumes éclatants, la fleur de la jeunesse masculine. Sur la bannière brillait, avec l'image de la Madone, le lys rouge, symbole de Florence. Ses trois corolles flamboyantes disaient à tous : « Je suis la sève de la race, le sang rouge de la liberté. Il faut combattre pour être libre ! » Mais la Madone bleue qui souriait dans les plis de l'étendard flottant semblait ajouter : « Il faut aimer et souffrir pour gagner le ciel ! »

Ainsi le travail et la guerre, la religion et la poésie faisaient bon ménage dans cette ville alerte et infatigable, déchirée de luttes incessantes et cependant une dans son idéal. L'instinct du beau la dominait et l'art lui imprimait son sceau d'aristocratie.

Florence est de toutes les villes de la péninsule celle qui a fourni le plus de génies de premier ordre à l'Italie, dans les sciences, dans les lettres, dans les arts. Dante, qui surgit à la fin du XIII[e] siècle et illumine le début du XIV[e] siècle, est tout imprégné de l'esprit florentin et coulé dans son moule. Toutefois s'il est devenu le grand poète national du peuple italien, il le doit non seulement à ce moule admirable, mais encore à son esprit universel et à son génie propre.

II

DANTE, BÉATRICE ET LA VITA NUOVA
L'INITIATION PAR L'AMOUR

Comme dans le moule d'une cloche, où les métaux en fusion se précipitent en un fleuve incandescent, les éléments les plus variés sont venus se fondre dans le grand poète florentin. La science et la théologie, la philosophie et la religion, le paganisme et le christianisme, le passé et le présent se combinent chez lui en une synthèse imprévue, magnifique et précise. On y retrouve Homère et l'Evangile, la Sibylle et David, Platon et saint Thomas, Averroès et Avicenne. Mais ces personnages ne sont que ses comparses, les ministres de son royaume. Comme s'il était saint Michel en personne au Jugement dernier, Dante distribue et classe en son Enfer et son Paradis, avec un parfait sans-gêne, les sages de l'antiquité et les Pères de l'Eglise. Il joint les plus violents contrastes dans une figure aux traits aigus jusqu'à la rigidité, dans un visage

dont la douceur et la finesse égalent la force. Citoyen patriote, poète et philosophe, homme d'action et de pensée, docteur subtil, embassadeur éloquent de sa ville natale et cependant âme renfermée jusqu'au mutisme méprisant, passionné jusqu'au délire et pourtant impassible en apparence, raisonneur subtil mais sensible jusqu'à l'extase mystique, tel nous apparaît l'Alighieri dans sa vie. Et si nous voulons caractériser d'une seule phrase toute l'étendue de son intelligence, nous dirons qu'il unissait le sens minutieux de la réalité à l'analyse et à la synthèse des idées transcendantes et à la force plastique qui leur donne la forme et la couleur.

Mais tout cela n'explique pas le génie de Dante, qui de matériaux si divers et d'un chaos de contradictions sut faire un monde nouveau d'une merveilleuse harmonie. Car le génie s'élève au-dessus de ses matériaux comme l'aigle plane au-dessus d'un système de montagnes enchevêtrées ou comme l'oiseau migrateur sur l'Océan houleux. Son chef-d'œuvre *la Divine Comédie* ne nous donne pas cependant la clef du mystère. Elle se trouve dans la *Vita Nuova* qu'il écrivit à l'âge de vingt-cinq ans. Cette confession intime et naïve du poète nous révèle l'arcane de sa vie et la flamme motrice de son œuvre. Ce feu révélateur, ce « premier mobile » qui tombe « du ciel immobile » fut l'Amour, mais un amour d'une nouvelle espèce, que l'antiquité et le christianisme même n'avaient pas encore connu.

Un astronome me fit voir un jour, à travers le grand télescope de l'Observatoire de Paris, un soleil jaune et un soleil bleu tournant l'un autour

de l'autre, non loin de l'étoile Véga, dans la constellation de la Lyre. Le génie de Dante est pareil à ces deux étoiles lointaines de la sphère céleste. C'est un double soleil. Voilà pourquoi ce génie ne s'appelle pas du nom de ses ancêtres Alighieri, ni même de son nom de baptême seul. Il se nomme *Dante et Béatrice*. Car ces deux noms conjugués sont devenus inséparables comme ces astres mystérieux qu'une rotation irrésistible enchaîne l'un à l'autre dans les profondeurs de l'espace. De beauté diverse, ils se valent et forment un seul tout dans leur dépendance réciproque et absolue. Sans le descendant de Cacciaguida nous ne connaîtrions pas Béatrice, mais sans Béatrice Dante n'aurait pas non plus conçu *la Divine Comédie*. En eux l'Eternel Féminin s'est révélé pour la première fois dans toute sa puissance à travers l'amour d'une femme et d'un poète.

Rappelons les rencontres fugitives qui marquent les étapes de cette initiation. La puissante vie intérieure du poète s'y manifeste en sa candeur passionnée, en sa liliale innocence. Les motifs sont d'une extrême simplicité, mais leurs effets prodigieux.

La première fois, il rencontre la fille de Folco Portinari dans une fête d'enfants. Il n'avait alors que neuf ans ; Béatrice était du même âge que lui. « Neuf fois depuis l'heure de ma naissance la lumière du ciel avait accompli sa révolution, quand la glorieuse dame de mes pensées apparut pour la première fois à mes yeux. A ce moment, *l'Esprit de Vie* qui habite la chambre la plus secrète de mon cœur se mit à trembler violemment et la peur secoua tous mes sens, et la voix défaillante pro-

nonça ces mots : *Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi.* « Voici le dieu plus fort que « moi qui me dominera. » Depuis ce temps, l'Amour prit sur moi un empire si absolu que je fus contraint d'accomplir toutes ses volontés. »

Pendant les années suivantes, il la revit plusieurs fois, mais toujours de loin, et il ne semble pas que jamais aucune parole significative ait été échangée entre eux. Il affirme d'ailleurs dans sa confession qu'il n'a gardé « dans les tablettes de sa mémoire » que les souvenirs qui marquèrent un changement notable dans sa vie. A propos de cette première rencontre, il dit : « Dans cette rubrique est écrit : *Incipit vita nuova.* « Ici commence une vie nou- « velle. »

La seconde rencontre importante eut lieu neuf ans après. Elle avait donc alors dix-huit ans. Il l'aperçut dans une rue de Florence, vêtue d'une robe d'une blancheur éblouissante, entre deux femmes âgées. Tout en marchant « elle tourna ses yeux vers le lieu où j'étais debout en tremblant, et, avec une ineffable courtoisie (qui maintenant a sa récompense dans l'éternité) elle me salua d'une manière si émouvante que je crus atteindre au suprême bonheur ». — « Une telle douceur coulait de ses yeux dans mon cœur, dit-il plus tard dans un sonnet célèbre, que nul ne pourrait la comprendre sans l'avoir éprouvée. » Cette rencontre silencieuse, illuminée d'un salut et d'un regard submergeants, produisirent sur l'adolescent timide une si foudroyante impression qu'il se retira dans sa chambre pour méditer sur ce qui venait de lui arriver.

Pendant cette méditation, il s'endormit et eut une vision bien plus surprenante encore que la rencontre imprévue de sa bien-aimée. « Je vis ma chambre se remplir d'un nuage de feu rouge, au milieu duquel je discernai la figure d'un homme qui me faisait peur quoiqu'il fût joyeux. Il me parla de beaucoup de choses parmi lesquelles je distinguai celle-ci : *Ego dominus tuus* (Je suis ton maître). Dans son bras, il y avait une figure endormie, presque nue, recouverte seulement d'une draperie rouge. En la considérant plus attentivement, je reconnus que c'était la dame de ma félicité. L'homme tenait dans ses mains, quelque chose qui semblait tout en flammes et me dit ces paroles : *Vide cor tuum* (Vois ton cœur). Puis il éveilla la femme endormie et la força, non sans peine, à manger le cœur flamboyant, ce qu'elle fit avec hésitation et crainte. Mais la joie de l'homme se changea bien vite en amères lamentations. Il prit la jeune femme dans ses bras et s'éleva avec elle dans le ciel. Alors mon angoisse devint si grande que je m'éveillai. »

Un seul homme peut-être a compris le caractère transcendant et la beauté vraiment divine de cette vision. C'est le peintre-poète anglais Gabriel Rossetti. Le célèbre tableau qu'il a fait de cette scène est d'une adorable suavité, mais il en rend aussi l'émotion poignante, le côté à la fois tragique et céleste. Essayons d'expliquer en paroles le sens sublime de cette vision que l'image seule exprime dans toute sa force. — Le coup de foudre de l'amour de Dante pour Béatrice, ce coup reçu sur le plan physique, se traduit sur le plan astral par la plus

étonnante des répercussions. La destinée terrestre et la mission divine du poète s'y résument en un tableau vivant d'une suprême éloquence. C'est l'Amour en personne, c'est Erôs, le dieu du Désir qui amène à Dante sa bien-aimée. Celle-ci est endormie, inconsciente encore de sa mission sublime. Le Génie de l'Amour la contraint d'absorber le cœur en feu de cet amant timide et passionné qui tremble devant elle. Elle mourra de cette flamme dévorante, mais par là elle acquerra la force de devenir la rédemptrice de son Aimé et de l'attirer à son ciel. Le pouvoir supérieur qui régit ces deux âmes ne réside pas en elles-mêmes, mais dans l'Amour qui dispose de leur destinée selon sa loi souveraine. Cependant, en faisant mourir prématurément Béatrice, en soumettant toute la vie de Dante à cette mort, l'Amour devient l'instrument de leur double transfiguration. Il éveille les forces les plus profondes de ces deux âmes, il accomplit leur plus secret désir, il leur confère la divine liberté des élus.

La suite de la *Vita Nuova*, où des arguties scolastiques se mêlent au pathétique et au sublime des sentiments, prouve par ses puérilités mêmes, la spontanéité et la sincérité parfaites du poète. Entre temps, il se recueille, il songe, il réfléchit. Dans une série de sonnets d'une grâce musicale, il revient sur sa première rencontre avec la bien-aimée et sur les visions qui s'en suivirent. La vue de Béatrice avait éveillé en lui une source d'inspiration bien supérieure à celle de son maître Guido Cavalcanti. Il a déjà la pleine conscience de la grandeur de cet événement, quoiqu'il soit loin encore

d'en mesurer toute la portée. Mais il sent que par lui commence une ère nouvelle de l'amour; car il annonce son aventure « à tout cœur et à toute âme éprise de courtoisie » pour communiquer sa joie à la confrérie des vrais amants. Sur ces entrefaites, Béatrice avait épousé Messer Simone Bardi. Il ne semble pas que Dante ait été troublé le moins du monde par cet événement. Son rêve continue. Par contre, il s'afflige outre mesure à la mort de Folco Portinari, le père de Béatrice, en se figurant la douleur de sa fille. A cette occasion, il eut un nouveau rêve prémonitoire. Il crut voir Béatrice morte, couchée sur un lit funèbre et entourée de ses parents en pleurs. Béatrice mourut en réalité peu après, à l'âge de vingt-quatre ans. Le poète l'apprit au moment même où il achevait une strophe en l'honneur de l'Aimée. Cette nouvelle acheva de le briser et le plongea dans un abîme de tristesse. A force de larmes, ses yeux devinrent rouges et se desséchèrent.

Cette douleur lui fit faire le grand pas de son initiation. Si « le salut ineffable » de la glorieuse dame de ses pensées avait été sa révélation première, sa mort devait l'emporter dans un nouveau monde. Du coup de foudre de la joie était né le poète ; du coup de foudre de la douleur sortit l'initié. Ce fut d'abord une sorte d'anéantissement qu'il exprime par ces paroles de Jérémie : « La veuve du Seigneur, la cité sainte est dans la solitude. » Mais du néant de cette mort temporaire devait jaillir une véritable résurrection. C'est alors qu'il prit la résolution de se consacrer à la théologie et

à la philosophie et de n'avoir plus d'autre guide que l'âme radieuse de Béatrice.

Mais le néophyte ne pouvait pas échapper à la phase des épreuves et des tentations. Le jeune patricien était entouré d'un cercle choisi d'amis intelligents et de femmes charmantes. Ces confidents et ces confidentes s'intéressaient passionnément aux productions de sa Muse comme aux moindres détails de sa vie intime. Parmi eux se trouvait une femme nommée Giovanna. On l'avait surnommée *Primavera* à cause de son éclat printanier. Elle était d'une grande beauté, et, séduction suprême, elle ressemblait à Béatrice!... Giovanna témoigna une si profonde compassion au poète malheureux, qu'il se laissa bercer par ces paroles consolantes. Il but à longs traits ses regards enchanteurs. Bientôt l'insidieux désir vint se mêler au concert des soupirs et des larmes versées à deux. En même temps, l'amant en deuil s'aperçut que l'image de la dame élue se voilait en lui à mesure que la belle Giovanna prenait de l'empire sur son âme. Une Béatrice de chair et de sang, une Béatrice vibrante de désir et flagrante de vie allait-elle remplacer la diaphane et céleste apparition de son adolescence? « Un jour, dit-il, que je méditais seul, Béatrice apparut à mon imagination dans la robe couleur de sang qu'elle portait à notre première rencontre et plus jeune que jamais. Mon cœur en fut terrassé de honte. Je versai des torrents de larmes et restai longtemps accablé de chagrin. » Sur cette aventure il écrivit le sonnet qui commence par ces mots : « Au delà des sphères les plus lointaines, mes soupirs sortant de mon cœur montaient en haut.

L'Amour me donna une perception nouvelle qui attira mon cœur vers le ciel pendant que je versais des larmes... »

Oltre la sfera, che più larga gira,
Passa il sospiro ch'esce del mio core :
Intelligenza nuova, che l'Amore
Piangendo mette in lui, pur su lo tira...

« Bientôt après avoir écrit ce sonnet, une vision merveilleuse m'apparut dans laquelle je vis des choses qui me déterminèrent à ne plus rien écrire sur la dame béatifiée avant de pouvoir parler dignement d'elle. *J'espère pouvoir dire d'elle ce qui n'a jamais été dit d'aucune femme.* »

Telle la conclusion de la *Vita Nuova* qui annonce *la Divine Comédie*. La dernière vision, dont parle ici le poète, est celle qu'il décrira à la fin du *Purgatoire* en l'amplifiant d'un décor somptueux et d'une signification plus vaste, quand parvenu avec son guide Virgile au seuil du *Paradis*, le pèlerin des trois mondes retrouvera enfin sa Béatrice sur son char triomphal, entourée d'un divin cortège et rayonnante d'une beauté si intense, d'une lumière si fulgurante, que ses yeux ne pourront la supporter d'abord.

Cette quintessence psychique de l'initiation dantesque en montre la singulière originalité, la profondeur surprenante et l'immense portée. Une nouvelle espèce d'amour s'y révèle qui n'a pas été dépassé depuis. On y voit avec quelle force impulsive Béatrice est devenue l'éveilleuse et l'initiatrice de l'âme du poète, le centre de sa vie et la clef de

son chef-d'œuvre. Le monde extérieur et terrestre sert de point d'appui à cette révélation, mais tout s'y passe dans le monde intérieur et dans une sphère transcendante, qui laisse apercevoir peu à peu ses rayons à travers le voile épais de la réalité pour se dévoiler enfin dans toute sa splendeur. L'âme y est tout, le corps un simple accessoire. Il sert tour à tour et en même temps de contrepoids et de prisme, de substance plastique et de symbole parlant des vérités spirituelles. Dans ce roman d'une simplicité enfantine, ni aveu, ni serment, ni promesse, ni contact matériel d'aucune sorte. Un salut, un regard, et c'est tout; mais ensuite, un prodigieux échange d'âme, un influx torrentiel de cette force d'amour qui ne connaît ni mesure ni frein. Dante est tellement sûr du lien sublime qui l'unit à cette jeune fille qu'il n'attache aucune importance à son mariage avec Messer Simone Bardi et n'en parle même pas. Au seuil du paradis, Béatrice ne s'inquiète pas davantage du mariage de Dante avec Gemma Donato, qui eut lieu quelques années après la mort de Béatrice. Par contre, elle lui reproche amèrement d'avoir laissé prendre momentanément à d'autres femmes la place qui revient à l'amante divine dans le cœur de l'initié. Car elle sait qu'elle est pour lui l'Alpha et l'Oméga, la fontaine et le trône de la Vérité. Pour sauver son âme, elle a remué ciel et terre, et lui-même a traversé l'Enfer et le Purgatoire pour la rejoindre.

Nous avons vu l'initiation du poète à travers son grand amour. Donnons un coup d'œil à sa vie ultérieure avant de suivre d'un coup d'aile rapide son voyage infernal et céleste.

III

LA VIE POLITIQUE DU DANTE
SON EXIL ET SA MORT

Au rêve divin de la jeunesse de Dante succédèrent les âpres luttes, les déceptions cruelles de l'âge mûr. La *Vita Nuova* ne laisse voir que son âme féminine d'une sensibilité trépidante et d'une tendresse infinie. Sa vie publique, de vingt-quatre à trente-cinq ans, fait ressortir d'une poussée subite son côté masculin. Ses passions violentes, l'indomptable combativité de cette nature si complète, qui joint les extrêmes et reprend toujours son équilibre au milieu des plus fortes tempêtes. L'homme d'action et le théoricien politique partagèrent chez lui les contradictions et l'étroitesse de son temps. Si l'on prend la peine de lire son traité sur la *Monarchie* on constate que son idéal politique était d'une simplicité aussi audacieuse que naïve. Le pape, vicaire de Jésus-Christ, commande au monde spirituel; l'empereur, qui commande au monde matériel obéit au pape; et Rome, capitale du monde, commande à toutes les nations. En préconisant ce mécanisme social, Dante suppose que le pape est un saint infaillible, l'empereur un roi de justice, et Rome une ville idéale, aussi parfaite que la Jérusalem céleste et que *la Cité de Dieu* de saint Augustin, calquée sur elle. Les catastrophes de sa vie politique devaient donner un cruel démenti à ces illusions sans le faire renoncer à ses idées, qui se rapportent à certaines vérités spirituelles

faussées par le césarisme romain. Toutefois ces expériences lui montrèrent l'abîme qui sépare l'idéal de la réalité, et, en lui faisant connaître la vie réelle, fournirent la base solide, indispensable à son œuvre poétique.

La lutte des Guelfes et des Gibelins sévissait alors à Florence, les Guelfes s'appuyant sur le pape, les Gibelins sur l'empereur. La famille de Dante et lui-même appartenait au parti guelfe, qui eut presque toujours le dessus dans la cité toscane et qui défendait plus énergiquement que l'autre l'indépendance des villes. Les passions étàient exaspérées au point que le triomphe d'un camp dans le gouvernement populaire de Florence amenait infailliblement l'exil de toutes les familles du camp contraire et la confiscation de leurs biens. Cette lutte des deux grands partis, qui divisait alors toute l'Italie, se compliquait encore de querelles implacables entre certaines familles rivales. Ces luttes intestines, plus acharnées et plus dangereuses que les autres, ces haines fratricides commençaient souvent par un outrage sanglant. Telle la lutte des *Blancs* et des *Noirs*, qui fut l'occasion de tous les malheurs de l'Alighieri. Dante, alors *Prieur* c'est-à-dire membre du gouvernement, fut envoyé au pape Boniface VIII pour solliciter son intervention et apaiser la querelle. Mais il s'aperçut bien vite que le pape, au lieu de favoriser son propre parti, les Blancs (tous Guelfes) s'était entendu, dans son propre intérêt, avec Charles d'Anjou, pour le faire entrer à Florence avec ses troupes, ce qui permit aux Noirs (tous Gibelins) de reprendre le pouvoir et d'exiler leurs adver-

saires. Dante, faussement accusé par les Noirs vainqueurs d'avoir trempé dans l'intrigue qui fit entrer Charles d'Anjou dans la ville, partagea le sort des vaincus. Sa maison fut confisquée et pillée, lui-même banni de sa ville natale sous peine de mort.

On raconte même que les trois premiers chants de son *Enfer*, laissés dans sa maison, ne furent sauvés que grâce au courage d'un confrère généreux, le poète Frescobaldi, qui arracha le manuscrit à ceux qui voulaient le brûler et l'envoya à son illustre rival.

Si, après cette catastrophe, et après plusieurs années de vains efforts pour ramener au pouvoir son parti exilé à Arezzo, Dante se fit Gibelin, il ne faut pas attribuer cette conversion à l'intérêt personnel (car il n'en retira aucun profit) mais à son indignation et au dégoût des choses humaines qui s'empara de lui dans l'effondrement de toutes ses espérances. Econduit par le pape, maudit par ses ennemis, abandonné de son propre parti, dédaigné par l'empereur Henri de Luxembourg, banni de la cité de Béatrice, le descendant de Cacciaguida vécut seul au monde et dépouillé de tout. Il ne lui restait que son génie. C'est alors qu'il crut voir le sol s'ouvrir sous ses pieds. Il entrevit la noirceur de l'enfer, où il s'était proposé de descendre, et de replis en replis, de spirale en spirale, son œil plongea jusqu'au fond du gouffre. Au commencement de son long martyre, dans ces premières années de désespoir, il exhale sa tristesse dans une lettre de supplication pathétique adressée à ses concitoyens. Elle commence par ces mots : « Mon

peuple aimé, que t'ai-je fait? » *Popule mee, quia feci tibi?* Mais plus tard, quand les magistrats de Florence, éblouis de sa renommée et saisis de remords, lui proposèrent de rentrer dans sa ville natale *à condition de faire amende honorable et de demander pardon de ses erreurs*, l'exilé répondit fièrement : « *Ce n'est pas ainsi que Dante rentrera dans sa patrie.* Votre pardon ne vaut pas cette humiliation. J'ai pour demeure et pour égide mon honneur. *Ne puis-je point partout contempler le ciel et les étoiles?* »

Le politique était mort, mais le poète souverain avait pris conscience de sa force et de sa mission. Il avait perdu sa patrie terrestre, mais il entrait en possession de sa patrie éternelle. Sur les dures routes de l'exil, d'Arezzo à Pise, de Pise à Pavie, de Pavie à Vérone; puis, à travers les châtaigneraies et les sapinières de l'Apennin jusqu'à la haute solitude du monastère de Gubbio; de là enfin à son dernier asile, à l'austère Ravenne, à la vieille cité byzantine, qui sommeille entre l'Adriatique et sa sombre pinède, le poète errant, parfois accueilli par d'illustres protecteurs, mais toujours incompris dans son fond et toujours enfermé dans ses visions sublimes, le pèlerin solitaire put méditer à son aise son poème surhumain, itinéraire d'une patrie céleste, mais présage aussi, par sa forte structure et sa merveilleuse unité, de la patrie italienne qui n'existait pas encore. Nul alors n'en devinait la portée, mais son auteur pressentait qu'il serait pour le monde futur ce que *l'Iliade* et *l'Odyssée*, furent pour le monde antique.

IV

LA DIVINE COMÉDIE ET SON SENS INITIATIQUE

La grandiose conception de *la Divine Comédie* se présente à nous à la fois comme une aventure personnelle et comme une représentation du Kosmos. Parti pour l'Au-delà, le voyageur traverse les trois mondes. Mais de l'un à l'autre, il change, il se transforme et se transfigure sous le coup des merveilles contemplées. Dans *l'Enfer*, il n'est encore qu'un spectateur souffrant et terrifié ; dans *le Purgatoire*, il devient un patient intelligent et purifié ; dans *le Paradis*, il s'élève par degrés à l'état de voyant et d'élu. Formidable crescendo par lequel l'initié pénètre peu à peu dans les arcanes des trois mondes. Graduellement il comprend et déchiffre le langage des trois sphères qui correspondent aux trois parties essentielles de son être intime, sphères de plus en plus vastes qui s'épandent autour de lui. Les rayons de sa propre âme, qui s'y plongent pour les sonder, lui reviennent en images d'abord effrayantes, puis familières et consolantes, enfin lumineuses et splendides. L'énumération de ces divers états d'âme, sous forme d'idées pures, serait aride et fastidieuse, mais ici tout est pittoresque et pathétique parce que tout est vivant et vécu. Le poète ne raisonne pas, il raconte ses visions. Plus tard il en fera la philosophie. L'arcane de sa vie intérieure est son grand amour. Voilà le centre fécondant de son œuvre, le soleil auquel il allume le flambeau de ses mystères. C'est Béatrice qui lui

envoie Virgile dans la forêt ténébreuse, sur la voie de perdition où ses pas se sont égarés, et où la Panthère, le Lion et la Louve, qui symbolisent la Volupté, l'Ambition et l'Avarice, lui barrent le chemin. Alors commence le voyage redoutable par la porte sombre où sont écrites les paroles terribles : « Vous qui entrez, laissez toute espérance. » Le spectacle des damnés, qui par leur propre faute ont perdu la lumière de l'intelligence et la foi de l'amour, commencera l'initiation du poète.

L'Enfer, tel que l'imagine Dante, est un cône renversé. Fantaisie vertigineuse, mais d'une précision géométrique. A son bord supérieur, le pourtour du gouffre mesure un diamètre qui va de Rome à Jérusalem. Par le fond, sa pointe atteint le centre de la terre. L'immense caverne se divise en neuf cercles qui vont, se rétrécissant toujours vers le bas. Chacune de ces zones est une vaste région, qui a ses montagnes, ses vallées et ses fleuves. Chacune a son atmosphère spéciale et quand on descend, de degrés en degrés, dans ce royaume des ténèbres, la lumière trouble s'obscurcit de plus en plus. Là volent dans les airs, grouillent en leurs marécages ou se démènent sous des grêles de feu les suppliciés de l'autre monde. Ici, chacun est puni par où il a péché et la nature des passions s'explique par leurs conséquences ultimes. Psychologie rigoureuse, d'une logique impitoyable dans sa hiérarchie. Les gardiens de ces lieux sont les dieux et les monstres de l'antiquité, mêlés aux démons de la Bible. De grands personnages de tous les temps se mêlent à la foule des ombres. Les papes simoniaques se promènent avec les tyrans de

l'Asie, Ezzelin côtoie Attila, mais tous sont à leur rang selon l'échelle des crimes. Les émotions du pèlerin correspondent aux choses effrayantes qu'il voit. Il s'entretient familièrement avec les morts qu'il a connus et partage leurs souffrances. Il s'afflige, il pleure, il s'évanouit. Parfois, pris de peur sous la menace des démons ou les insultes des méchants, il s'accroche à la robe du bon Virgile, qui le soutient, l'encourage et le rassure. Au début de la descente périlleuse, ses yeux « s'écarquillent de curiosité », mais lorsqu'ils verront le fond de l'abîme « ils se fermeront d'épouvante ».

Sur la rive désolée de l'Achéron, le rude passeur Caron, « le vieillard à la peau ridée et aux yeux de braise », fait entrer les âmes des trépassés dans sa barque en frappant de l'aviron son bétail d'outre-tombe. Et déjà, de l'autre rive, l'Enfer envoie à son visiteur son souffle avant-coureur. « Alors un vent terrible s'éleva sur la terre des larmes ; un éclair rouge en sortit et je tombai comme un homme qui s'endort. » Cette commotion n'est cependant qu'un faible avant-goût des affres qui bientôt viendront le poigner. Après la traversée, le voyageur se réveille sur l'autre rive dans le premier cercle infernal, où se meuvent les âmes des neutres, incapables de bien comme de mal, que le ciel et l'enfer repoussent également et qui sont condamnées à errer à jamais dans les espaces vides. Pourtant, sur une haute montagne, le poète voit se dresser un castel aux sept enceintes. Ce château fort héberge les héros, les sages et les poètes de l'antiquité, qui n'ont pas connu l'Evangile et auxquels la théologie du moyen âge refusait le ciel du Christ. Dante, qui

les révère comme des maîtres, les place au-dessus de tous les autres habitants des enfers, dans une région intermédiaire où ils poursuivent leur rêve d'héroïsme, de sagesse ou de beauté.

Les trois vers qui évoquent ce groupe royal, présidé par « le grand Homère » trahissent l'émotion du poète par leur rythme musical :

Genti v'eran con occhi tardi e gravi
Di grande autorità ne'lor sembianti,
Parlavan rado con voci soavi.

« C'étaient des hommes aux yeux lents et graves, de grande autorité dans leurs gestes. Ils parlaient clairement avec des voix suaves. » Rien qu'à les contempler « son âme s'exalte en elle-même ». Il est fier « d'être reçu comme l'un d'eux ».

Mais brusquement, en sortant de la caverne de Minos, le juge infaillible des morts, Dante se voit plongé dans le cercle des Incontinents, où règne la tempête infernale, *la buffera infernal' che mai non resta*, image et suite de leur délire. C'est ici le royaume des infortunés qui se sont livrés sans réserve à la passion des sens. L'ouragan sans répit y règne en souverain. D'un cap avancé, le poète et son guide regardent l'abîme. On ne voit rien dans sa noirceur, si ce n'est de faibles lueurs qui passent comme des nuages légers. Le vent furieux les chasse et les tord en tourbillons et en spirales à travers les espaces. Ils poursuivent ainsi leurs désirs insatiables. Mieux que personne, Dante connaît cette passion, qui, par ses deux extrêmes, atteint également l'enfer et le ciel. Il connaît « cet

amour tout-puissant qui force l'aimé d'aimer à son tour ».

Amor ch' a nullo amato amar perdona.

Aussi l'épisode de Francesca et de Paolo, le plus pathétique et le plus populaire de son poème, est-il fait pour remuer le poète jusqu'aux entrailles. L'apparition du couple adultère et malheureux « mais que l'éternité ne saurait séparer », l'immortel récit de l'amante et les pleurs de l'amant donnent au poète une telle secousse qu'il tombe « comme tombe un cadavre ».

Mais nous plongeons bientôt avec le pèlerin dans un autre monde. Le 4e, le 5e, le 6e et le 7e cercles correspondent à des passions plus farouches et autrement redoutables. Ce sont celles qui affectent non seulement les sens, qui sont les organes et l'enveloppe de l'âme, mais sa substance et son essence. Là sont à la fois, les prodigues et les avares, les ambitieux et les violents, les sodomites et les suicidés. Là rampe le Styx, le fleuve noir de la Mort, où rien de vivant ne peut subsister, car tout ce qu'on y jette est instantanément détruit. Là règnent Pluton et le feu infernal. Or, ce feu se manifeste sous les formes les plus diverses. Car il est partout, visible ou caché. Il jaillit de la terre, il bouillonne dans les lacs de sang où les violents s'étouffent entre eux, il pleut de l'air en grêlons enflammés. Etonnante cité que celle de Dité. Le Styx l'enserre dans sa boucle. Des tours embrasées, aux créneaux rouges la commandent. Autour de ces tours voltigent des démons qui s'amusent en annonçant le nombre des nouveaux arrivants par

de petites flammèches, sorte de télégraphie sans fil de l'enfer dantesque. Dans l'intérieur de ce castel apparaît un cimetière étrange. Le long des murs énormes et sans fenêtres s'allongent des rangées de sépultures, d'où partent des lueurs inquiétantes. Ce sont les tombes ardentes des orgueilleux. Une des pierres se soulève, et hors de la fosse se dresse à mi-corps la figure superbe de l'indomptable Farinata « qui regarde autour de lui comme s'il avait l'enfer en grand mépris ». Dante l'a mis là, non seulement à cause de son orgueil, mais aussi parce qu'il fut hérétique et qu'obstinément il niait Dieu et l'immortalité de l'âme. Mais il ne peut s'empêcher de lui rendre justice, et, noblement, il l'immortalise, parce que ce Gibelin sauva Florence de la destruction, contre son parti, quand les Guelfes vinrent au pouvoir. En dépit de l'Enfer qui glapit autour d'eux, malgré le torrent des passions qui les sépare, le courage et la fierté de ces deux personnages fait passer entre eux un courant de sympathie. — Mais quelle peinture de l'état d'âme des orgueilleux que la tombe de feu de Faranita! Dans cette seule image, il y a toute la psychologie de l'orgueil. Elle vaut cent traités de morale et un drame de Shakespeare !

Dans le 7e cercle, celui des violents, la fureur des démons et des damnés contre l'intrus vivant qui les brave devient telle que Virgile monte avec son compagnon sur le dos du Centaure Nessus pour la parcourir. Ici les Centaures percent à coups de flèches les enragés, qui se battent dans une rivière de sang et la font bouillonner de leur colère insensée. L'effroi du poète grandit lorsqu'il voit les

suicidés changés en tronçons d'arbres qui poussent des cris pendant que des harpies mangent leurs feuilles.

Toutefois nous ne sommes pas encore au fond du gouffre. La dernière et la plus redoutable forme de la malice démoniaque est celle qui attaque non seulement les sens et l'âme, mais qui pervertit l'intelligence et détruit ainsi la racine divine de l'être humain. C'est là pourtant qu'il faut descendre pour sonder le dernier mystère du Mal.

Brusquement les voyageurs s'arrêtent devant un abîme qui se creuse sous leurs pieds. Les parois perpendiculaires de la roche se perdent dans les ténèbres du puits. Pas d'escalier, pas de rampe pour y descendre. Mais, au bord du gouffre, s'accroche un monstre étrange, qui est une des inventions les plus suggestives du poète. C'est Géryon, le génie de la Fraude. Ce saurien d'un nouveau genre porte une tête humaine à face noble avec un corps de serpent et une énorme queue de scorpion. De longues ailes de dragon lui permettent de voler. Avec son beau visage et ses yeux caressants, il enjôle, il séduit ses victimes. Avec le dard venimeux de sa queue, qui se retourne en tous sens, il tue ceux qu'il parvient à tromper. Image parlante du Mensonge perfide, auteur des plus grands crimes. Le magicien Virgile connaît Géryon. D'un geste, il magnétise la Bête, puis il s'assied sur son dos écailleux et Dante se cramponne à son maître. Le monstre étend ses ailes. Alors, lentement et silencieusement, les voyageurs descendent, en vol plané et en larges circuits, dans le profond abîme.

Les deux pèlerins atteignent ainsi l'affreuse cité de Malébolge, où les frauduleux, les ruffians corrupteurs de femmes et les adulateurs sont immergés dans la boue, où les trafiquants de justice sont plongés dans la poix bouillante, sous la garde de démons cruels et bouffons, où cheminent les hypocrites sous leurs chapes de plomb, où les voleurs et les faussaires de toute espèce se tordent enlacés par des serpents qui les mordent. Le fond du gouffre, celui des traîtres, n'est plus l'enfer de feu mais l'enfer de glace. L'Archange de la lumière divine, devenu le prince des ténèbres, Lucifer, que Dante confond avec Satan comme tout le moyen âge, y gît enseveli jusqu'aux épaules dans un lac gelé. Le poète veut nous montrer ici que le dernier degré du Mal est la mort de l'âme par l'excès de l'orgueil, l'emprisonnement et la pétrification de l'esprit dans la glace de l'égoïsme d'où résulte l'anarchie universelle par la division des forces et la destruction par la haine.

Le Purgatoire. — Dans la pensée du poète, qui symbolise et géométrise les vérités spirituelles transcendantes, le centre de la terre est le centre du Mal et de la magie noire. L'initié, qui doit tout connaître pour devenir maître de lui-même et des choses, a dû y pénétrer. Une fois forcé et démasqué dans son arcane, le Mal est vaincu. Du fond de l'Enfer, l'initié s'élancera à la conquête du Ciel.

La fiction audacieuse et singulière du poète figure le Purgatoire comme une montagne conique, surgie du sein des mers dans l'hémisphère austral. Par une étroite fissure, qui va du centre de la

terre à sa surface, Dante et Virgile atteignent un îlot d'où l'on aperçoit le cône majestueux émergeant de l'Océan. Une barque gouvernée par un ange les y conduit. De quel soulagement le néophyte lavé des vapeurs fuligineuses de l'enfer et orné par son maître d'une couronne de joncs, salue les nuances saphiriennes du ciel austral !

Dolce color d'oriental zaffiro.

A la porte du premier cercle, dont les trois marches donnent accès au Purgatoire, l'Ange du repentir inscrit sept fois la lettre P sur le front de Dante. Ce sont les marques des sept péchés capitaux. A chaque cercle, une des lettres disparaîtra du front du pénitent. « Entrez ! dit l'Ange aux voyageurs. Mais je vous préviens que celui qui regarde en arrière, retourne dehors ! » Si grandes sont les attractions du péché qui pourraient ramener le pèlerin à ses fautes passées, si grande est l'énergie que réclame la dure montée. Dans l'étroit couloir ascendant qu'il gravit, le voyageur aperçoit d'abord d'étonnantes sculptures, en forme de bas-reliefs taillés dans le roc. Elles couvrent les deux parois et le sol même qu'il foule. C'est, d'une part, l'histoire de la révolte des Titans et de leur combat contre les Dieux ; de l'autre, celle de la chute de Lucifer et de ses Anges. Légendes d'un sens identique, symboles parallèles d'une même idée et d'un même événement cosmique. « Je voyais, d'un côté, celui qui fut créé plus noble qu'aucune autre créature tomber du ciel en serpentant comme la foudre ; je voyais, de l'autre côté, Briarée percé du trait

céleste peser sur la terre alourdie par le froid de la mort. » Il voit les membres épars des géants. Il voit tous les orgueilleux : Saül suicidé par son propre glaive et Roboam emporté sur son char plein d'épouvante, et Niobé entourée des sept cadavres de ses enfants. Il voit Tamyris jetant la tête de Cyrus dans un baquet de sang en lui criant : « Tu as eu soif de sang et je t'emplis de sang ! » Il voit la déroute des Assyriens après la mort d'Holopherne ; il voit Troie en cendres et ses ruines. Il y a comme une prophétie de Michel-Ange dans le passage suivant : « Quel est donc le maître du pinceau ou du ciseau capable de retracer les ombres et les poses, qui, en ce lieu, frapperaient d'étonnement l'esprit le plus pénétrant ? Les morts paraissent morts et les vivants vivants. Celui qui avait vu la réalité de ces choses ne vit pas mieux que moi tout ce que je foulais, tant que je marchais la tête inclinée. »

Telle la leçon donnée par l'initiateur à son disciple. Dans le Purgatoire, il doit fouler à ses pieds, en leurs tentations insensées, l'orgueil et la révolte dont il a vu les supplices terribles en Enfer. Il doit maintenant les vaincre dans sa conscience pour monter dans la sérénité de l'Esprit, dans la splendeur de l'Amour divin. Et, chose remarquable, Dante ajoute : « Et maintenant soyez fiers et allez la tête haute, ô fils d'Eve ! et ne baissez pas les yeux pour voir le mauvais chemin que vous tenez ! » Après avoir vaincu le péché d'orgueil, Dante ne conclut pas par une parole d'humilité, une prière, un agenouillement comme en maints autres endroits, mais par une parole de fierté. C'est le *moi*

régénéré qui est déjà sûr de la conquête du Divin par la victoire sur lui-même. Et Virgile lui dit : « Lève la tête, il n'est plus temps de marcher ainsi en rêvant. Vois un Ange qui s'apprête à venir vers nous. Compose de respect ton attitude et ton visage, pour qu'il daigne nous diriger vers le haut. Pense que ce jour ne luira plus désormais. »

« La belle créature (l'Ange) venait à nous, vêtue de blanc, et son visage rayonnait comme on voit trembler l'étoile du matin. Elle ouvrit les bras et puis elle étendit ses ailes en disant : « Venez, « près d'ici sont les degrés, et dorénavant la mon- « tée devient facile. » Et le poète reprend : « Bien peu répondent à cet appel. « O race humaine, née « pour voler en haut, pourquoi tombes-tu ainsi au « moindre vent? » L'Ange nous mena là où le rocher était taillé ; là il me frappa le front de ses ailes, puis il me promit un voyage tranquille. » Et parvenu dans cette contrée où l'on s'élève par un escalier entre deux murailles, Dante s'écrie : « Ah ! combien ces portes sont différentes de celles « de l'Enfer ! On entre par les unes avec des « chants et par les autres avec des cris de rage ! » Il se sent plus léger et dit à Virgile : « Maître, de « quel poids m'a-t-on soulagé, que je n'éprouve « presque plus de fatigue en marchant ? » Il me répondit : « Lorsque les P qui sont encore sur ton « front, à demi effacés, auront comme l'autre tout « à fait disparu, tes pieds seront tellement devan- « cés par ton désir, que non seulement ils ne « sentiront plus de fatigue, mais que ce leur sera « une joie d'avancer vers le haut ». Alors Dante porte la main à son front et ne trouve plus que la

cicatrice de six P que le gardien des clefs y avait gravés. Les péchés qui s'expient au Purgatoire sont les mêmes que ceux châtiés en Enfer par des peines éternelles (colère, avarice, gourmandise, ivrognerie et luxure) mais non poussés à leurs derniers excès. Ils ont été commis par ignorance et par erreur, non par malice et par méchanceté. Le poète y rencontre d'anciennes connaissances, des troubadours, des musiciens, des podestats et des papes. Ils sont punis par le supplice de Tantale, brûlés ou glacés par l'ancien désir, impuissant à se satisfaire. Ainsi ils expient et se purifient. A mesure que montent le poète et son guide « les oiseaux divins », les Anges, se montrent plus fréquemment et les théories d'âmes qui s'élèvent vers eux entonnent leurs cantiques sur des mélodies plus apaisantes.

Les voici parvenus au sommet de la montagne abrupte en forme de cône. Les pèlerins se trouvent dans un vaste jardin aux puissants ombrages; c'est le paradis terrestre. Sur une prairie parfumée, des femmes exquises, Lia et Rachel, cueillent des primevères et des roses et en tressent des guirlandes. Virgile dit à son protégé : « Tu as vu le feu éternel (l'Enfer) et le feu éphémère (le Purgatoire) et tu es venu dans ce lieu où je ne discerne plus rien par mes propres yeux. Je t'ai conduit ici par mon génie et mon art. Que ton plaisir soit désormais ton guide. Tu vois le soleil qui reluit sur ton front, l'herbe, les fleurs et les arbustes que cette terre produit d'elle-même. Avant que viennent les yeux qui m'ont fait venir à toi en pleurant, tu peux t'asseoir et marcher. N'attends

plus ma parole et mon signe. Tu es libre, debout, sain et ton propre arbitre et le péché n'a plus de pouvoir sur toi. Te voilà seigneur de toi-même par la couronne que je pose sur ton front. »

Tout à coup la forêt s'illumine. Sous les ombrages du paradis terrestre, dont une brise légère fait trembler les feuilles et y glisse comme une mélodie céleste, s'avance une procession merveilleuse autour d'un char plus merveilleux encore. Il est traîné par un griffon, animal apocalyptique, qui symbolise ici le Christ, dans sa nature à la fois humaine et divine. Les vieillards et les femmes qui l'entourent et portent des candélabres représentent les Saints et les Puissances de l'Eglise triomphante. Sur le char lui-même, apparaît enfin Béatrice, l'Amante terrestre immaculée, transfigurée en Fiancée céleste. Il l'aperçoit d'abord à travers un voile de fleurs, que laissent tomber sur elle des anges. Comme à sa première rencontre avec le poète, elle porte une robe de pourpre, *color di fiamma viva*, sous un manteau vert avec un voile blanc. Le voile qui tamise son rayonnement permet à son ami de fixer ses yeux sur Elle. A sa commotion intérieure, il reconnaît « la puissance de son ancien amour et les signes de sa flamme première », *del antica fiamma*. Mais bientôt sa joie se change en une confusion profonde et en une tristesse aiguë, quand Elle lui reproche en traits acérés ses infidélités. Ce n'est qu'après avoir traversé la rivière qui le sépare de cet être divin et avoir bu l'onde du Léthé, qui efface jusqu'au souvenir de ses fautes, qu'il acquiert la force de la regarder sans voile et de soutenir l'éclat de sa beauté nou-

velle. Alors il s'aperçoit que les yeux fulgurants de sa bien-aimée réfléchissent l'image du griffon (symbole du Christ) et reproduisent tour à tour sa nature humaine et sa nature divine dans leurs prunelles élargies. La fusion parfaite du Divin et de l'Humain, mystère et but de la création et de l'évolution, apparaît ainsi à l'initié dans les yeux de la Femme, par le prisme de l'Amour. Ce spectacle s'imprime dans l'âme du voyant « comme un sceau dans la cire molle » et achève son initiation [1].

Cette gradation d'idées et d'images, fondues dans le brasier d'une émotion intense, montre la force transcendante de la pensée ésotérique du poète.

Comme il n'y a point, même au paradis terrestre, de joie sans mélange, Virgile a disparu pendant le ravissement de Dante. D'un cœur déchiré, le disciple pleure la perte de son maître aimé et fidèle, qui ne peut plus le suivre. Ils resteront unis à distance, par l'Esprit, mais ils ne se verront plus. Car une cloison étanche se dresse entre les deux mondes qu'ils habitent. Séparation douloureuse entre toutes, pour le disciple tendre et passionné... Mais ce sont ses dernières larmes, car la glorieuse Béatrice sera désormais son guide dans les sphères célestes.

Le Paradis. — La rencontre de Béatrice, transfigurée en son essence divine, a été pour le poète le couronnement de sa longue et douloureuse épreuve. Parvenu au seuil du ciel, dont les premiers rayons frappent son visage, le pèlerin se

1. Cette vision de Béatrice sur son char triomphal, entourée des dignitaires de l'Église triomphante, décrit la dernière vision de la vie amoureuse de Dante, vision que le poète adolescent n'avait pas osé décrire dans sa *Vita nuova*, parce qu'il ne s'en sentait pas encore digne.

retourne un instant et jette un coup d'œil, en arrière, dans le profond abîme dont il émerge, et un autre coup d'œil, en avant, dans les sphères célestes qu'il entrevoit. Allégé du poids terrestre, armé d'une vue nouvelle, il comprend maintenant seulement, la raison et le sens des trois mondes qu'il est en train de parcourir. Ils lui révèlent la structure intime, les dessous de l'univers, mais ils lui révèlent aussi l'essence de son propre être, qui reproduit et reflète ces trois mondes comme en un cristal limpide. — *L'Enfer*, avec ses ténèbres, ses luttes et ses horreurs, correspond au *monde de la matière*. — *Le Purgatoire,* avec son jour tamisé, ses repentirs et ses épreuves, répond au *monde astral de l'âme* déjà affranchie des chaînes matérielles. — *Le Paradis*, avec ses splendeurs, ses joies et ses extases, répond au *monde divin de l'Esprit pur*. C'est le royaume de la Lumière increéée et de l'Amour souverain. Car ici l'Amour rayonne de Lumière et la Lumière regorge d'Amour. Confondues en une seule puissance, ces deux forces primordiales se manifestent comme la Vérité même et comme la Parole créatrice, « la Parole qui, selon le premier verset de l'Evangile de saint Jean, était au commencement, qui était avec Dieu et qui était Dieu », la Parole qui fut le Son avant d'être la Lumière.

Luce intelletual piena d'amore,
Amor di vero ben pieno di letizia,
Letizia che trascende ogni dolzore [1].

Paradiso. XXX, 40.

1. Lumière intellectuelle pleine de joie, amour du vrai bien plein de joie, joie qui surpasse toute douceur.

Puisque le Ciel et Dieu, qui le remplit en l'animant, sont la source et le principe des trois mondes, par l'émanation, la création et l'involution, l'âme humaine descendue dans le monde matériel, doit remonter tous leurs degrés pour se libérer et se reconnaître à son foyer primitif.

Aussi bien, dans ces trois mondes tout diffère : les éléments, la substance et l'essence des choses. Tout change d'organe : la nature, l'âme et Dieu. De là une autre symbolique, une autre psychologie, une autre méthode de connaissance.

Dans le monde opaque de l'Enfer, qui est encore en grande partie celui de la terre, l'homme ne connaît les choses que par leurs inimitiés, leurs chocs et leurs combats. Dans les régions troubles du monde astral et du Purgatoire, il pressent le divin à travers les formes changeantes des êtres et leurs apparences fantomales. Dans le Ciel par contre, dans le monde de l'Esprit pur, il y a une concordance immédiate et parfaite entre l'âme et son entourage. C'est la région de l'harmonie, de la compénétration et de la fusion des âmes. Les saints voient Dieu et la Vérité directement dans la Lumière spirituelle. L'amour, la béatitude, la contemplation prennent des formes de lumière. Les esprits s'échauffent aux rayons d'amour. La béatitude et la joie étincellent dans leurs yeux, flamboient dans leur sourire. La Vérité se reflète comme dans un miroir sous son aspect éternel[1].

Les trois mondes forment un ensemble complet

1. Voir un développement analogue et plus détaillé de ces idées dans le beau chapitre sur la *Divine comédie*, dans la *Storia della letteratura italiana* de *De Sanctis*, I, p. 205 et suiv.

et indissoluble. Ils se contre-balancent dans un équilibre parfait. Car, dans le Ciel comme dans les autres, celui qui les traverse remarque une gradation puissante. Selon les ordres d'esprits et les degrés de vertus, les âmes et les formes se spiritualisent. Comme elles, l'éther devient de plus en plus transparent et la lumière de plus en plus intense. Il y a un crescendo d'éclat et de puissance dans le sourire de Béatrice comme dans les fulgurations des phalanges célestes et dans les mélodies de plus en plus larges et suaves qui enveloppent et soulèvent les deux amants. Les âmes des grands saints ne se manifestent plus sous la forme humaine, mais se cachent dans la flamme et la lumière. Parfois elles se groupent par milliers en des configurations grandioses dont le signe exprime leur sentiment commun. Leur masse accumulée se déploie alternativement devant le visionnaire étonné sous la forme d'un aigle, d'un lion, d'un cercle ou d'une constellation. Alors l'enthousiasme qui fulgure en chacun et en tous s'assouvit et s'apaise en la communion des âmes. Et des cantiques emplissent les espaces. Dieu et son Verbe, le Christ glorieux, cachés en tous, sont invisibles et ne parlent que par des voix ou des chœurs lointains. Quand le poète entend le *Gloria* des âmes au Père, au Fils et au Saint-Esprit, il lui semble qu'il entend « un rire de l'univers ». Alors il se retourne une dernière fois vers l'Abîme et aperçoit la terre de loin. Il la voit tout entière « collines et fossés ». Ah ! qu'elle lui paraît petite et noire ! Il la nomme « cette ruelle qui nous rend si féroces » et vite il se reporte vers

les beaux yeux de Béatrice, qui regarde en haut, toujours plus haut.

Remarquons ici que si le Paradis de Dante est conforme à la plus stricte orthodoxie catholique, notamment à la doctrine de saint Thomas d'Aquin, il la vivifie et l'élargit singulièrement en y introduisant les idées-mères d'Hermès Trismégiste, des Orphiques et de Pythagore, qui identifiaient les forces cosmiques avec les sphères graduées des sept planètes. Dans Mercure, Vénus, le Soleil, Mars et Jupiter résident les vertus actives. Les contemplatifs reçoivent la couronne de la perfection dans Saturne. Dans Mercure, la planète la plus proche du Soleil, le sourire de Béatrice fait resplendir toute la planète, et Dante voit venir à lui des multitudes d'âmes « comme des poissons dans un vivier ». Alors il adresse à l'angélique Bien-aimée la prière suivante : « O Femme, en qui vit mon espérance et qui consentis pour mon salut à laisser tes vestiges dans l'Enfer, je reconnais la vertu de toutes les choses que j'ai connues par ton pouvoir et par ta bonté. Par toutes les voies et par tous les moyens que tu possèdes, garde en moi ta magnificence, fais que mon âme se dénoue de mon corps pour te plaire. » Telle ma prière ; et Elle de très loin, ainsi me semblait-il, me regarda en souriant, puis se tourna vers la fontaine éternelle.

Au même moment, Dante aperçoit la rose céleste, composée d'âmes élues, rose épanouie d'un éclat incandescent, survolée d'anges comme d'un essaim d'abeilles, qui plongent sans cesse dans son calice d'or et en ressortent pour s'y

replonger encore. Par l'intercession de Béatrice et sur la prière de saint Bernard, il est ensuite permis au poète de jeter un regard dans le mystère de la Trinité, qui lui apparaît sous la forme de trois cercles concentriques, au centre desquels il croit distinguer une figure humaine. « Et, comme d'un coup de foudre, mon esprit fut traversé d'une splendeur qui fit mouvoir mon désir et mon vouloir selon l'Amour qui meut le Soleil et les autres étoiles. »

Ainsi l'initiation du pèlerin des trois mondes se termine par l'identification consciente et volontaire de son âme avec la pensée et la volonté divines.

V

PORTÉE UNIVERSELLE DE LA DIVINE COMÉDIE
LA GÉNÉALOGIE DE L'ÉTERNEL FÉMININ

Cet aperçu à vol d'oiseau du voyage cosmique de Dante appelle une conclusion historique.

La Divine Comédie n'occupe pas seulement une place centrale dans le développement de l'âme italienne, elle joue aussi un rôle capital dans l'histoire de l'esprit humain. Point brillant dans la nuit du moyen âge, ce phare projette ses feux tournants dans toutes les directions. Pour mesurer la portée de ses rayons, il faut d'abord comparer la conception chrétienne du Kosmos de Dante avec la conception païenne que s'en faisait l'antiquité grecque et romaine. Ce ne sont point là, comme le suppose une certaine école, des considérations oiseuses et

de simples fantaisies théoriques. Car, si les idées que l'imagination humaine se fait de l'autre monde n'ont jamais qu'une valeur relative, au point de vue objectif et strictement scientifique, elles exercent une influence souveraine sur le développement des individus et des peuples. Elles constituent les moules suprêmes de la pensée et les facteurs primordiaux de l'éducation.

L'antiquité avait, elle aussi, son graphique des trois mondes, mais il était plus limité. Tout l'intérêt, toute l'attention de la civilisation gréco-latine se concentrait sur la terre. Si le regard des hiérophantes et des sages s'élevait plus haut, il revenait bien vite à la cité et aux horizons familiers. Les Dieux païens représentaient, eux aussi, les grandes puissances cosmiques d'ordres divers. Mais ils demeuraient groupés, pressés et comme penchés sur l'humanité. Emportés dans son mouvement, ils se teintaient de ses passions. Quant au mystère de la Trinité cosmique, bien connu des religions et des philosophies de l'Asie, pressenti par Pythagore et par Platon, il demeurait caché dans les profondeurs du ciel et se voilait sous le symbolisme compliqué des mystères. Par la révélation du Christ et par le travail de ses successeurs, l'Au-delà avait grandi démesurément et pris la première place dans l'imagination humaine. Cette nouvelle conception de la vie d'outre-tombe et du monde invisible devait contribuer, au moins autant que la morale chrétienne, à changer la vie humaine et la face du monde réel. Au-dessus de la terre et de son enfer, s'échafauda la pyramide des saints et s'élargirent jusqu'à l'infini les cercles du

monde spirituel. Pour les comprendre, l'âme humaine s'évertua pendant plus de mille ans à sonder ses propres arcanes. Elle s'éleva et se purifia en se spiritualisant. Prodigieuse métamorphose et formidable ascension. Mais par là aussi se creusa et s'élargit un abîme entre la terre et le ciel.

Comment le plus grand fondateur et le véritable organisateur de l'Eglise, comment saint Augustin réussit-il à franchir cet abîme ? Il nous le dit dans ses *Confessions* et dans *la Cité de Dieu*. Ce fut par le mépris de la vie terrestre et le sacrifice de sa beauté. Pour devenir chrétien, il a dû abandonner sa femme et son enfant. Pour conquérir sa foi, il immole sa raison et se contente du sentiment. *Credo quia absurdum*. Sa foi est ardente, mais triste et aveugle. L'éloquence, la poésie, la philosophie, la splendeur de l'art sont, à ses yeux, les blandices décevantes, les mirages tentateurs et corrupteurs de Satan. Seule la grâce divine peut sauver l'homme de la perdition. Les conquêtes de l'antiquité sont rejetées comme dangereuses. Pas de réconciliation possible entre *la Cité de Dieu* et *la Cité de Mammon*. Celle-ci est condamnée à périr. L'homme, il est vrai, est convié à s'élever au ciel, mais en mutilant son intelligence et à vivre courbé sous la loi de la prédestination et sous la menace de l'arbitraire divin.

Tout autre est l'escalade de Dante. Si le but est le même, les moyens sont bien différents. Le point de départ, le tremplin de l'énorme ascension est le désir du poète, son moyen l'effort, ses ailes la foi avec l'audace. Quelle soif de tout savoir, de tout

voir, de tout oser, de vaincre par soi-même en suivant la pensée divine ! C'est avec la plénitude de son être et de sa raison qu'il entreprend son voyage périlleux et il la garde jusqu'au bout. Elle lui sert pour expliquer sa foi. Et cette foi, non moins ardente que celle de l'évêque d'Hippone, mais plus libre et plus lumineuse, éclaire sa raison. Saint Augustin supprime l'abîme entre la terre et le ciel par l'abdication d'une de ses facultés essentielles ; Dante le franchit par une extension de son être intime. Pour lui, le ciel est certes une grâce divine, mais c'est aussi une initiation graduelle de son âme, une conquête de son intelligence et de sa volonté.

Et quelle est la force qui lui donne l'impulsion première, qui le soutient pendant cette ascension miraculeuse et l'enlève jusqu'à l'empyrée ? L'Amour ! son amour pour Béatrice et l'amour de Béatrice pour lui, qui lui revient comme la vague de l'Océan en un reflux submergeant. Amour pur, il est vrai, amour idéal, mais plus passionné, plus absolu et surtout plus fécond que le simple amour des sens. Conception nouvelle de l'Amour comme de la Femme. Conception inconnue de l'antiquité, pressentie seulement par le divin Platon et déjà célébrée dans les romans de chevalerie. La Femme devenue consciente de ses facultés transcendantes, la Femme révélatrice de l'amour divin, voilà la grande originalité de Dante, le flambeau resplendissant de son œuvre, le cœur même de son génie, par où il dépasse son temps, annonce l'avenir et illumine les siècles futurs.

Il y aurait tout un chapitre, que dis-je ? un livre,

et quel livre ! à écrire sur *la Généalogie de l'Eternel-Féminin.* Ce mystère remonte par son essence dans le cœur même de la Divinité. En descendant de sphère en sphère il s'obscurcit, pour se rallumer peu à peu dans l'âme humaine et y briller d'une beauté nouvelle. L'Inde, l'Egypte, la Grèce, avaient révéré cette force des forces, cette lumière incréée, émanation et miroir de Dieu lui-même pour la création des mondes, moule et substance des prototypes de tous les êtres. Elle s'était appelée Maïa chez les Indous, Isis chez les Egyptiens, Démétèr chez les Grecs. Les sages de ces temps ne concevaient *l'Eternel-Féminin que comme une force cosmique intangible et inconsciente.* Le christianisme incarne l'Eternel-Féminin dans la Madone, mère terrestre du Verbe divin, manifesté sous la forme humaine. Dans la Vierge-Mère du Christ, le moyen âge adore l'Amour divin présent dans la Femme. Car, avec une humilité et une tendresse infinie, cette Marie, mère de Jésus, contemple dans l'enfant de sa chair le Fils de Dieu, merveille de la Vie. Ici *l'Eternel-Féminin est devenu conscient dans la Femme, mais il reste purement passif.* — Au siècle des croisades, les troubadours et les trouvères aperçoivent un reflet de la Madone dans la châtelaine solitaire. Ils se mettent à l'aimer et à la chanter d'un amour trouble, mêlé de désir et d'une aspiration indéfinie vers une beauté et une perfection supérieure et inapprochable. L'idole de la poésie chevaleresque, *la dame des pensées est un pressentiment de l'idéal féminin et de son essence divine,* mais ce n'est encore qu'un embryon, et guère plus qu'un jeu

d'esprit et de sentiment. — Pour Dante, ce rêve devient une réalité tragique et sublime. Il le vit, il le souffre, il l'accomplit à travers sa Béatrice et avec son concours. D'abord son âme s'identifie complètement avec l'Aimée par la sympathie. Quand Béatrice meurt, peu s'en faut qu'il ne meure avec elle. Mais, du fond de son Au-delà, Elle lui rend au centuple ce qu'elle n'avait pu lui donner comme femme dans la vie. Transfigurée par son poète, elle le transfigure à son tour. Elle le sauve en lui faisant traverser l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis. *L'Aimée passive* des troubadours devient *l'Amante active,* la révélatrice du monde divin, la rédemptrice de l'Aimé. Ici *l'Eternel-Féminin s'accomplit sur le plan spirituel, par l'amour réciproque et fécond de l'Homme et de la Femme.*

Il faut avoir suivi l'Eternel-Féminin dans ces trois phases de puissance divine, de puissance cosmique et de puissance psychique ou humaine, pour mesurer toute la hauteur et toute la profondeur de cet arcane. Ces trois phases se montrent à nous comme autant de concentrations successives. Dans la dernière, présentée par l'histoire de Dante et de Béatrice, genèse de *la Divine Comédie,* il semble que l'Homme, après sa longue descente dans l'épaisseur et dans les ténèbres de la matière, retrouve son ciel perdu dans le cœur de la Femme, qui s'épanouit devant lui comme la fleur merveilleuse du Paradis, comme cette rose blanche aux mille feuilles, d'où s'échappent des tourbillons de parfums et des vols d'anges pareils à des essaims d'abeilles. — Faut-il ajouter qu'une partie essentielle de la poésie moderne au XIXe siècle et même

de la poésie contemporaine procède de ce sentiment et de cette force nouvelle, mise en action par Dante? Les rayons du soleil peuvent se fractionner en nuances infinies, depuis le brun sombre et l'orange foncé jusqu'au violet et au bleu d'outremer; mais dans le prisme atmosphérique, dans ce kaléidoscope éternellement changeant et varié où elle se joue, on reconnaît toujours l'âme multicolore — de la Lumière!

VI

PORTÉE NATIONALE DE LA DIVINE COMÉDIE
LA PATRIE ITALIENNE

En touchant à cet arcane, nous avons marqué la plus haute signification universelle et métaphysique de l'œuvre dantesque. Il nous reste à dire un mot de sa signification pour l'Italie.

Dante partage avec la plupart des grands instructeurs de l'humanité le sort tragique de n'avoir exercé son influence féconde qu'après sa mort. Célèbre de son temps, mais totalement incompris dans ses idées maîtresses comme dans le fond de son être, il devait recueillir successivement après sa mort le suffrage de tous les partis. Chacun des siècles subséquents lui trouva une beauté nouvelle en découvrant un nouveau côté de son œuvre où il pouvait se mirer lui-même. Au XIVe et au XVe siècle, l'Eglise adopta et consacra *la Divine Comédie* comme l'apothéose du catholicisme, malgré ses audaces singulières et ses hérésies notoires. Au XVIe siècle, il devint un des inspirateurs de la

Renaissance. Car ses coryphées, comme Raphaël et Michel-Ange, lecteurs assidus du merveilleux poème, y trouvèrent ce qu'ils cherchaient eux-mêmes si ardemment, une première synthèse de l'antiquité gréco-latine et du christianisme. L'Italie du XVIIe siècle, tombée sous le joug du Saint-Empire germanique, cette Italie plus divisée que jamais et dont le sentiment national avait été presque étouffé, fut sur le point d'oublier son grand poète dans son sommeil léthargique. Le XVIIIe siècle anti-mystique, libéral et incrédule, incapable de comprendre *le Purgatoire* et *le Paradis*, ne put s'empêcher cependant d'admirer les peintures de *l'Enfer* d'un si puissant réalisme. Quant aux idées synthétiques et transcendantes de l'amant de Béatrice et du conquérant d'un ciel nouveau, elles semblaient à jamais ensevelies dans le tombeau de l'âme italienne comme les ossements du fier exilé dans son tombeau de Ravenne. Mais aussitôt qu'à l'aurore du XIXe siècle l'âme nationale s'éveilla par le mouvement du *Risorgimento*, la figure de Dante, sortie de son tombeau, se dressa de toute sa hauteur, spectre de lumière, illuminant le passé comme l'avenir et montrant du doigt à l'Italie son but, la création de la patrie nouvelle par la résurrection des âmes et des volontés. Alors le livre de ce grand mystique devint une apocalypse laïque, le bréviaire des proscrits qui conspiraient pour la délivrance de leur pays sur les routes de l'exil et derrière les grilles de leurs prisons. Tous ils prirent pour modèle cette âme invulnérable, revêtue de sa conscience comme d'une cuirasse infrangible et

« pareille, dit Mazzini, au diamant qui ne peut être entamé que par sa propre poussière ».

Voilà pourquoi Dante peut être considéré comme le centre, le pivot et la synthèse de l'âme italienne. Car il lui imprima, avec le sceau de l'universalité, le sentiment de la patrie idéale et de la patrie terrestre.

CHAPITRE IV

LE GÉNIE DE LA RENAISSANCE ITALIENNE

La morte de mille ans s'éveilla dans son cercueil, fraîche comme une jeune fille.

I

LES DEUX MONDES EN LUTTE
HELLÉNISME ET CHRISTIANISME

Une curieuse légende se propagea dans la ville de Rome, à la fin du xv[e] siècle. Les gens du peuple racontaient que, sur la Voie Appienne, non loin du tombeau de Cécilia Métella, des maçons lombards avaient déterré un sarcophage dans les ruines d'un cloître. Le sarcophage portait cette inscription : *Julia, fille de Claudius*. Les maçons s'étaient enfuis avec les pierres précieuses et les ornements trouvés dans la tombe. Mais le blanc cercueil contenait un corps embaumé d'une beauté merveilleuse qu'un miracle avait sauvé de la corruption. C'était celui d'une jeune fille de quinze ans. Le visage avait conservé les couleurs de la vie. Yeux mi-clos, lèvres entr'ouvertes, la morte de mille ans semblait res-

pirer encore. On la porta pieusement au conservatoire du Capitole, où elle devint le but d'un pèlerinage. Des peintres vinrent la copier. « Car, disent les chroniqueurs, elle était belle au delà de tout ce qu'on peut dire et écrire, et, si on le disait et si on l'écrivait, ceux qui ne l'ont pas vu ne le croiraient pas. » Autour de l'exquise figure s'accumulaient les fleurs et se dressaient les cierges. Déjà on l'invoquait comme une nouvelle Madone. Pour mettre fin à ce scandale, le pape Innocent VIII dut faire ensevelir, nuitamment et en secret, la dangereuse momie païenne derrière la Porta Pinciana. Mais aucun de ceux qui l'avait vue ne l'oublia jamais.

L'histoire ignore le fait réel qui servit de point de départ à cette légende. Ce fut peut-être le masque de cire, dont les Anciens recouvraient parfois le visage de leurs morts, qui enflamma l'imagination populaire au point de lui donner l'illusion de la vie. Quoi qu'il en soit, cette légende symbolise à merveille la résurrection de la Beauté antique dans l'âme italienne, résurrection qui est le fait essentiel et central de son histoire, qui donne la note dominante et l'accent spécial à sa civilisation. Fait capital pour l'histoire de l'esprit humain, tant sa contagion fut irrésistible et rapide. L'orgueilleuse fête de beauté et de séduction, que le nom même de *Renaissance* évoque en nous tous, prouverait à elle seule l'universalité de ce fait mondial désormais ineffaçable.

Cette résurrection de la Beauté païenne, qui devait produire une véritable métamorphose de la Psyché humaine, est sortie du cœur même de l'Italie. Essayons donc d'apercevoir le phénomène qui se

passa dans l'âme collective de l'Italie à l'époque de la Renaissance, phénomène dont la légende de *Julia, fille de Claudius* n'est qu'un pâle reflet. Car les grandes révolutions sont précédées souvent dans la subconscience des peuples par une image centrale, annonciatrice de l'avenir, qui se fragmente ensuite dans la vie réelle en épisodes innombrables.

En quelques lustres, la Beauté antique est réellement sortie des limbes où elle sommeillait enveloppée d'un linceul, dans une léthargie profonde. Mais sitôt que le limbe est percé, sitôt que le linceul se déchire, ce n'est pas un cadavre de jeune fille que nous avons sous les yeux, mais une femme vivante, qui agit et qui parle. Elle est pareille à la prêtresse antique qui jouait le rôle de Perséphône dans les mystères d'Eleusis, couronnée de narcisses, offrant le nectar des Dieux, dans sa coupe enchantée. Double magie ; car *le nectar de l'enthousiasme*, qu'elle verse à ses adeptes, enivre les âmes et les rend lucides, et *la fleur étoilée de la résurrection*, qui brille à son front, traverse toute chose de ses rayons subtils. La nature, les hommes et les Dieux en sont transfigurés. Invisible aux profanes, mais visible aux initiés, la nouvelle Perséphône s'installe dans la vieille basilique chrétienne. Aussitôt tout change d'aspect. Des pilastres colossaux s'élancent, les arceaux s'arrondissent en voûtes gigantesques. Dieu le Père, le Christ et la Vierge ne disparaissent pas de la Coupole, mais ils s'allument d'un coloris intense, revêtent des grâces et des beautés charnelles. Ils ont l'air de se détacher de la voûte incandescente et de se pencher sur la pénombre de la nef où grouille la foule des fidèles,

Hors de l'Eglise, autre miracle. Joyeux fossoyeurs, les vignerons et les paysans déterrent des marbres grecs, torses d'Hercule, Apollons et Vénus dont s'émerveillent les sculpteurs. Alors, à l'instar de la Julia de la Voie Appienne, une foule de héros romains sortent de leurs tombeaux et vont orner, sous forme de statues, les niches, les escaliers, les façades et la frise des palais. Aux rivages des mers, Tritons et Néréides réapparaissent à la crête des vagues. Les jardins des villas se repeuplent de Nymphes et de Faunes. Aux parois des chapelles comme aux boudoirs des princes, on ne distingue plus les Anges des Amours. Sur la table des papes, des sirènes d'argent servent d'anses aux aiguières de cristal et des bacchantes couronnées de pampres enguirlandent la vaisselle d'or des cardinaux. On dirait que, d'un formidable élan, le monde antique, avec toute sa mythologie, est monté à l'assaut du monde chrétien et fraternise avec sa conquête.

Ce tableau résume ce que devait être la Renaissance pour le développement humain. Deux mondes opposés s'y entre-choquent et s'y mêlent, s'y combattent et s'y combinent de cent façons diverses pour engendrer un monde nouveau. Entre le génie chrétien et l'âme païenne ce ne fut pas une mésalliance, mais une union orageuse, suivie d'une brusque rupture. Car les deux puissances en guerre depuis quinze siècles et un moment réconciliées devaient se séparer brusquement, après une étreinte passionnée, pour se combattre à nouveau sur d'autres terrains et chercher de nouvelles alliances sous d'autres formes pendant les siècles suivants. Aujourd'hui même, la lutte est loin d'être terminée

et peut-être durera-t-elle jusqu'à la fin des temps, parce qu'elle est au fond de toute l'évolution humaine. Mais, du mariage temporaire de l'hellénisme et du christianisme, au XVe et au XVIe siècle, naquirent deux filles immortelles : la sculpture et la peinture italiennes.

Pour mesurer d'un seul coup d'œil l'abîme qui sépare l'esprit chrétien du moyen âge et l'esprit païen de la Renaissance, rappelons-nous un instant les sombres fresques du Campo-Santo de Pise, *le Triomphe de la Mort*, *le Jugement Dernier* et *l'Enfer* d'Orcagna, ces cavalcades macabres, ces charniers horribles, ces cavernes de tortures, et puis pensons au musée des antiques du Vatican, où toute la famille olympienne se détache sur le rouge vif des murs et sourit dans sa blancheur marmoréenne du sourire victorieux des Immortels. Ou bien descendons dans la crypte d'Assise, où Giotto nous montre saint François recevant des mains du Christ la Pauvreté comme épouse, pendant que des démons assiègent la Chasteté dans sa forteresse, et que l'Obéissance, un doigt sur sa bouche, s'entoure d'anges agenouillés — et regardons tout de suite après *l'Enlèvement d'Europe* de Paul Véronèse et les *Vénus* du Titien, ces allèchantes nudités qui chauffent la langueur amoureuse de leur couche et font rutiler tout un paysage de la flamme de leur désir.

Deux siècles à peine (du XIVe au XVIe) séparent ces deux mondes. Comment le génie italien a-t-il pu franchir cet abîme en si peu de temps ?

Un ensemble de circonstances extérieures favorisèrent cette révolution intellectuelle, esthétique

et morale. — *Causes historiques.* Un grand élargissement de l'horizon intellectuel se fit d'abord par les croisades et le commerce de l'Italie en Orient. Les explorateurs de l'Asie, comme le Vénitien Marco Polo, étendirent l'imagination rétrécie du moyen âge au vaste panorama du globe et préparèrent la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb. — *Causes politiques et sociales.* Le changement des gouvernements républicains en tyrannies ou en dictatures, comme les Sforza à Milan, la maison d'Este à Ferrare, les Médicis à Florence, etc... D'où la somptuosité des cours, les mœurs plus libres, le grand luxe dans les arts. D'autre part, l'élévation de la classe bourgeoise à la vie intellectuelle et sociale. D'où le remplacement de l'idéal chevaleresque par la gouaillerie et le libertinage et le commencement de la liberté de penser. Transformation qu'on peut observer dans le *Décaméron* de Boccace. — *Causes esthétiques.* Depuis les invasions des barbares et le triomphe du christianisme, pendant le long duel de l'Empire et de la Papauté, le peuple italien avait oublié l'histoire romaine. Dans les ruines de Rome, il ne voyait plus que des monceaux de pierre. On avait bâti des centaines de palais avec les briques du Colisée sans détruire le colosse. Maintenant, grâce aux savants, aux poètes, aux artistes, ces ruines se repeuplaient d'une fourmilière humaine. Elles évoquaient la grandeur d'un passé inouï. Pétrarque raconte qu'il montait souvent avec son ami Jean Colonna sur les ruines des Thermes de Dioclétien et que devant ce vaste panorama ils s'entretenaient de la Rome d'autrefois. Dès 1430, Poggio publia en latin une description

de ses rues, *Ruinarum Urbis descriptio.* Bientôt après Blondus de Forli essaya de reconstruire la figure de la Rome antique dans sa *Roma instaurata.* Ainsi la métropole de l'Occident, démolie par les barbares, ressuscitait dans les imaginations. Quand, vers la fin du XV[e] siècle, les statues grecques si longtemps ensevelies furent déterrées, les Donatello et les Ghiberti, les Raphaël et les Michel-Ange en restèrent stupéfaits et ravis. L'antiquité tout entière semblait renaître avec eux et l'on eût pu dire alors que

Ses quatre mille dieux n'avaient pas un athée.

— *Causes scientifiques.* Une ardente curiosité, un profond besoin de savoir s'était emparé des esprits. Après l'approfondissement de l'âme par le rêve mystique et la méditation, la raison réclamait ses droits. On n'attaquait pas la foi, mais on voulait sonder et comprendre la nature. A côté de la Bible, on révérait Homère et Virgile. Aux pères de l'Eglise on préférait Cicéron. Aristote et Platon avaient pris la place d'Albert le Grand et de Duns Scott. Galilée et Giordano Bruno n'étaient pas encore venus, mais ils n'étaient pas loin. L'esprit humain avait soif de mesurer et d'embrasser le monde visible.

La Cause profonde, l'impulsion intérieure. Toutes ces influences venues du dehors nous apparaissent comme des facteurs indispensables de la Renaissance, mais elles furent centralisées par un facteur plus puissant encore qui les ramassa comme en une seule gerbe. Celui-là résidait dans la volonté de l'homme d'alors, dans l'impulsion profonde de

sa vie intérieure. C'était le besoin nouveau de l'individu de se développer librement, sans joug ni entrave, de s'affirmer en tous sens dans sa plénitude et son indépendance. Pendant toute la durée du moyen âge, il s'était vu à travers une espèce de brume. A vrai dire, il ne s'était connu qu'à travers sa cité, sa famille, sa race et sa religion. Maintenant il se découvrait lui-même à travers le monde entier, et il croyait pouvoir s'emparer de toutes les richesses de cet univers pour les refondre à sa guise, en libre créateur. Un terme nouveau apparaît dans la langue d'alors l'*uomo universale*. Tel est le secret et le sens profond de ce mouvement qui s'est appelé l'*humanisme*. Cet homme aspire à la perfection. Il a *lo gran disio dell' eccellenza*. Cela veut dire qu'il veut tout savoir, tout oser et surpasser tous ses rivaux. Il veut aussi se distinguer de tous les autres, être *uomo singolare, uomo unico*, faire partie de ce que Montaigne appelle « des âmes singulières et du plus haut étage ». Le héros de la Renaissance ne prétend plus seulement être citoyen de sa ville natale comme l'homme du moyen âge ou citoyen de l'empire comme le Romain du temps des Césars ; il veut être citoyen du monde. Dans sa pléthore, l'individualité humaine réclame l'universalité. Parvenu à son dernier terme, l'individualisme enfante le cosmopolitisme.

Cet esprit domina dans l'Académie platonicienne de Florence, fondée par Marcile Ficin et Pic de la Mirandole. Cette académie ne fut toutefois qu'une tentative embryonnaire et un mouvement avorté. Car ce n'est ni dans la science, ni dans la philoso-

phie, ni dans la poésie que l'humanisme devait s'exprimer victorieusement, c'est dans l'art.

De beaux et savants livres, écrits dans toutes les langues, ont analysé à l'envi et sous toutes ses faces le merveilleux épanouissement de l'art de la Renaissance au point de vue technique. Ils ont fait voir comment les Primitifs essayèrent de se dégager de la raideur byzantine sans parvenir à sortir de sa gaine, malgré leur puissance d'expression ; comment, par son seul génie et sous l'inspiration de saint François d'Assise, Giotto sut introduire un profond pathétique et parfois une composition savante dans ses tableaux de l'histoire sainte et de la légende franciscaine ; comment la peinture découvrit le sens de la perspective avec Paolo Uccello, l'observation précise et la fermeté du dessin avec Masaccio ; comment ensuite la résurrection de la sculpture grecque se répercuta dans les sveltes statues de Donatello et dans les ravissants bas-reliefs de bronze de Ghiberti ; comment enfin toutes ces magies combinées enfantèrent avec Raphaël et Michel-Ange un monde nouveau, inattendu de grâce, de force et de majesté incomparables. Ce tableau n'est pas à refaire. Mais derrière cette toile multicolore, peinte de figures et de scènes innombrables, il se passe quelque chose. Je voudrais montrer ici la lutte des deux génies qui se livre sous ce voile, leurs combats violents, entrecoupés d'étreintes passagères et les enfantements singuliers qui en résultèrent. Car, par une projection mystérieuse de formes-pensées, ce pêle-mêle étrange, effarant, contradictoire de fresques et de tableaux, de marbres et de bronzes, est le pro-

duit de cette lutte ardente que nous ne voyons pas. Il est possible cependant de s'en faire une idée en pénétrant dans la vie intérieure et cachée des grands génies d'alors à travers leurs œuvres maîtresses.

A cet égard, un fait important mais peu remarqué s'impose. Le XVI[e] siècle est travaillé par deux âmes et par deux pensées contraires, l'idéal chrétien et l'idéal païen. La découverte des richesses matérielles du globe, les premières conquêtes de la science et la contemplation enthousiaste de l'antiquité excitaient l'ivresse des sens. Mais on n'avait oublié ni l'Ancien ni le Nouveau Testament, ni la tradition de l'Eglise, ni l'Enfer et le Ciel de Dante. On avait cessé d'être étroit et intolérant, mais on n'avait pas cessé non plus d'être spiritualiste. On aimait la vie frénétiquement, mais on croyait à l'âme immortelle et au ciel chrétien. Il en résultait, non pas comme aux temps postérieurs, un conflit entre la foi et la raison, mais une lutte sourde, une fluctuation incessante dans la sensibilité des gens de cour et des femmes de la haute société, lutte plus vive encore dans l'imagination et dans le cœur des artistes. Chez la plupart d'entre eux, les deux mondes se mélangèrent d'une manière inégale. Il en est aussi qui vécurent exclusivement dans l'un ou dans l'autre. Témoin ce terrible Benvenuto Cellini, ce joaillier merveilleux à l'âme de bandit, qui poignarde ses rivaux, séduit les papes avec ses bijoux exquis, terrorise son siècle et achève tranquillement son existence en se donnant dans ses mémoires l'auréole d'un saint. En lui triomphe, avec une conviction naïve, le paganisme le plus

féroce. Voyez par contre le peintre moine et ascète, le doux Angelico de Fiesole s'agenouiller dans son couvent de Saint-Marc pour peindre la tête du Christ et la caresser de son pinceau en versant des larmes; regardez ses anges sur fond d'or, vêtus de pourpre, pareils à des vierges candides, sonnant de la trompette ou jouant du violon au seuil du paradis; en eux vous verrez fleurir les lys les plus suaves du mysticisme chrétien. Dans l'œuvre d'autres peintres remarquables, comme Sodoma ou Botticelli, le sensualisme et le mysticisme se mêlent et se combinent inconsciemment en nuances subtiles et presque insaisissables. Mais les génies supérieurs de l'époque, les créateurs souverains, ceux en qui l'acuité de la pensée égale la profondeur du sentiment et la puissance de l'imagination, ceux-là sont condamnés à voir les deux mondes dans toute leur grandeur et dans toute leur vérité. Que dis-je? ils les portent en eux-mêmes comme la femme enceinte de la Bible qui sent deux enfants ennemis se battre dans son sein. A eux la lourde tâche de concilier les deux adversaires, de trouver la jonction des deux antipodes.

II

LE ROI MAGE ET LES TROIS ARCHANGES DE LA RENAISSANCE

Dans ses *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, Vasari a parlé de cent cinquante artistes. Exubérante floraison de talents et

de génies qui égale celle de la Grèce antique. Pas un d'eux qui n'ait sa personnalité distincte et son charme pénétrant. On y compterait facilement une vingtaine d'écoles et une douzaine de créateurs de premier ordre, comme Giotto, Brunelleschi, Donatello, Angelico, Mantegna, le Véronèse, le Titien et le Tintoret. Mais, au-dessus de cette foule multicolore et de ces brillants coryphées, s'élèvent comme des demi-dieux quatre génies surhumains qui reluisent d'une lumière en quelque sorte surnaturelle. Car, si les autres empruntent leur flambeau à leur époque, ceux-ci tirent le leur d'une région inaccessible et en projettent les rayons dans le plus lointain avenir.

Ils se nomment Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange, le Corrège.

Ils ne se ressemblent pas, ils ne procèdent pas l'un de l'autre et puisent à des sources diverses. Ils furent rivaux et parfois opposés. Et pourtant ces sublimes solitaires, qui se regardent et se mesurent de loin, forment une série et un tout harmonieux. Car en eux évolue l'âme consciente de la Renaissance. Par eux s'expriment ses aspirations les plus profondes, ses pensées les plus secrètes. Tous les quatre ont voulu la fusion de l'idéal hellénique et de l'idéal chrétien qui fut son rêve ardent et téméraire. Mais ils l'ont tenté par des voies bien différentes. — Léonard, génie universel, précurseur du monde moderne, essaie ce miracle d'alchimie par le génie de la *Science* et de l'Intuition. Sa vaste curiosité, sa sympathie superbe et impartiale embrasse le monde. Il scrute, en mage et en sage, le redoutable mystère du Mal, celui de la Femme,

de l'Androgyne et de l'Homme-Dieu, et, sans les résoudre, nous en laisse des visions inoubliables et fascinatrices. — Raphaël, ange platonicien pétri de grâce et de douceur, réalise la fusion des deux mondes ennemis en se jouant, par le prisme de la *Beauté*. Sous ses rayons enchanteurs, le Parnasse et le Ciel chrétien, l'Eglise et l'Ecole d'Athènes se rapprochent et se complètent en lumineuses harmonies. — Michel-Ange, Titan ressuscité en prophète jéhovique, tente de remouler les deux mondes par la force de *la Volonté*. Il évoque l'histoire biblique avec la puissance plastique d'un Prométhée et introduit le génie de la Douleur dans la sculpture moderne. Dans son caractère comme dans son œuvre, on entend gronder à la fois des révoltes lucifériennes et la foudre de Jéhova. — Le Corrège, Séraphin tombé d'un monde supérieur, mais qui effleure à peine notre globe maudit, nous enlève en des sphères célestes. Là, plus de lutte, plus de souffrance, plus de haine, mais la paix, l'extase et la lumière suprême. Là, se réalise par l'*Amour* cette beauté de l'Ame, qui recrée le ciel dans la vie après l'avoir retrouvé en elle-même.

Tel le quaternaire des artistes de l'Italie qui furent ses grands Voyants. Si l'art à sa plus haute puissance devient une initiation esthétique et spirituelle, Léonard sera donc le Roi Mage qui nous introduira auprès des trois Archanges de la Renaissance qui apportent aux hommes la révélation de la Beauté, de la Force et de l'Amour. Avec chacun de ces quatre guides, l'enfer, la terre et le ciel changeront d'aspect, et pourtant ce sera toujours le

même univers. Car c'est le propre des grands génies de voir les Dieux que la foule ne peut pas voir et de nous montrer une métamorphose de la nature et de l'homme sous leur influx.

CHAPITRE V

LÉONARD DE VINCI ET LE GÉNIE DE LA SCIENCE [1]

Plus on connaît et plus on aime.
LÉONARD DE VINCI.

Il y a quatre cents ans (le 2 mai 1519), Léonard de Vinci mourait au château de Cloux, près d'Amboise, loin de sa patrie, dans une solitude profonde, adoucie cependant et comme réchauffée par l'intelligente affection du roi François I[er].

L'approche de cette date a pour nous quelque chose d'émouvant, je dirai même de solennel. Non seulement elle évoque à nos yeux, dans toute sa grandeur, l'un des plus puissants artistes du monde, mais elle nous rappelle encore les liens éternels qui unissent la France et l'Italie. Après avoir fraternellement mêlé leur sang sur la crête des Alpes du Frioul, dans les ravins de l'Argonne et aux plaines de Champagne, pour la grande cause de la justice et de la liberté des peuples, les deux sœurs latines ne voudront-elles pas célébrer leur

1. Cette étude a paru dans la *Revue des Deux Mondes*, du 15 avril et du 1[er] mai 1919, à propos du quatrième centenaire de la mort de Léonard de Vinci.

victoire commune et cimenter leur alliance nouvelle par une amitié plus étroite? De cette union nécessaire, écrite dans leur longue histoire, Léonard de Vinci n'est-il pas le haut représentant et l'éloquent symbole? N'a-t-il pas trouvé chez nous l'asile qu'il avait vainement cherché dans son pays? Ne nous a-t-il pas légué quelques-uns de ses plus beaux et plus mystérieux chefs-d'œuvre? N'a-t-il pas rencontré en France ses plus fervents admirateurs? Enfin, par son double culte pour la science et pour l'art, n'est-il pas un précurseur admirable de ce qu'il y a de plus élevé dans l'âme moderne? Pour toutes ces raisons, Léonard nous apparaît, aujourd'hui, comme la plus illustre incarnation d'une idée impérieusement actuelle, à savoir : l'intime et nécessaire coopération de l'âme italienne et de l'âme française. De légers nuages peuvent bien passer, de temps à autre, sur une telle alliance, à la suite de malentendus éphémères, mais elle est indissoluble parce qu'elle est fondée sur les plus hauts intérêts de l'humanité et sur la tradition gréco-latine, qui s'identifie avec celle de la civilisation.

Cette étude, où Léonard est présenté sous un jour nouveau dans sa psychologie secrète et dans le laboratoire profond de sa pensée, n'est qu'un modeste hommage avant tous ceux que des voix plus autorisées rendront bientôt, en deçà et au delà des Alpes, au peintre incomparable de la *Joconde*.

I

LA *MÉDUSE* ET LE MYSTÈRE DU MAL
LE CHRIST DE *LA CÈNE* ET LE MYSTÈRE DU DIVIN

S'il prenait fantaisie à quelqu'un d'expliquer le caractère, la vie et l'œuvre de Léonard par une vie précédente qui en serait comme la préparation, il devrait imaginer son incarnation antérieure sous la figure d'un de ces rois mages guidés par une étoile, qui, selon l'Évangile, vinrent offrir leurs dons au Christ nouveau-né et s'en retournèrent dans leur pays après avoir salué l'enfant divin. Cette légende pourrait du moins servir de prophétie à la carrière du grand artiste divinateur de l'âme moderne. Elle en serait comme le schéma et l'image symbolique. La pensée et l'œuvre de Léonard furent secrètement gouvernés par la hantise de trois profonds mystères : *Le mystère du Mal dans la nature et dans l'humanité ; Le mystère de la Femme ; Le mystère du Christ et du verbe divin dans l'homme.* Au premier abord, l'œuvre du Vinci, partagé et déchiré entre le tourment de la science et le rêve de l'art, apparaît comme un chaos troublant de fragments incomplets et disparates. Mais dès qu'on le regarde à la lumière de ces trois idées qui en sont les motifs conducteurs, il s'éclaire, se rythme et s'ordonne en un tout harmonieux.

Suivons donc ces trois météores qui tendent vers le même but et finissent par se joindre en une seule étoile. Nous embrasserons ainsi d'un seul

coup d'œil le fond tragique sur lequel se meuvent les apparitions charmantes évoquées par le grand peintre et les vérités radieuses qui dominent son œuvre.

I. — LA JEUNESSE DE LÉONARD A FLORENCE. — L'ANGE ADORANT LE CHRIST ET LE MONSTRE DE LA RONDACHE. — LE GÉNIE DE LA SCIENCE.

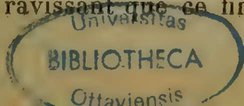
Léonard est né dans la petite bourgade de Vinci, dont le modeste clocher pointe au sommet d'une colline, entre Pise et Florence. Paysage élégant et sévère. Derrière le coteau, la haute chaîne des Apennins ondule en replis nombreux et dresse ses cimes abruptes. De l'autre côté, la plaine fertile sourit en s'insinuant dans les montagnes qui la protègent. Çà et là, dans les blés, les vignes, des oliveraies, des cases rustiques. En cet horizon limité, aux lignes sobres et gracieuses, tout parle de travail paisible et d'activité heureuse dans un parfait équilibre. Disons tout de suite que l'auteur de *la Vierge aux rochers* et de *la Joconde*, qui fut l'inventeur du paysage reflétant un état d'âme, n'imita guère la nature toscane dans ses tableaux, mais s'inspira plutôt des vastes horizons de la Lombardie ou des gorges tourmentées des Alpes dolomites qui répondaient à ses émotions intimes.

Né en 1454, Léonard était fils d'un robuste notaire et d'une paysanne. Son père adopta l'enfant qu'il avait eu de sa maîtresse, puis épousa une bourgeoise. Celle-ci étant morte peu après, sans enfant, ser Piero traita son bâtard comme un fils

légitime et lui fit donner une excellente éducation. Le petit Léonard était du reste si aimable et si intelligent qu'il eût enjôlé la plus jalouse des marâtres. Ser Piero habitant souvent Florence trouva les meilleurs maîtres pour son fils, qui les étonna tous par une incroyable facilité et par la vigueur précoce de ses conceptions. Il était également doué pour tout, et tout le passionnait : mathématiques, géométrie, physique, musique, sculpture et peinture. Son seul défaut était la multiplicité de ses dons et l'inconstance de ses goûts. Il passait avidement d'une étude à l'autre comme s'il voulait embrasser tout le savoir humain. Mais son talent le plus extraordinaire se manifestait dans la peinture. Ser Piero montra les dessins de son fils au célèbre André Verocchio, alors le premier peintre de Florence. Celui-ci resta confondu de la génialité précoce de ces esquisses. *Stupui Andrea nel veder il grandissimo principio di Leonardo*, dit Vasari. Verocchio s'empressa de recevoir l'adolescent dans son atelier et l'adjoignit bientôt comme un aide à ses travaux. Il eut pour camarades le Pérugin, Lorenzo di Credi et Sandro Botticelli, tous trois élèves de Verocchio. Léonard ne dut guère aimer le Pérugin, peintre sans vivacité et sans conviction, laborieux imitateur des Primitifs, travaillant imperturbablement sur un schéma uniforme, athée, avare et ambitieux, qui, avec un talent limité et à force de persévérance, parvint à se faire de la peinture mystique un lucratif gagne-pain. En revanche, le Vinci s'attacha au tendre et charmant Lorenzo di Credi, l'anima de son ardeur et lui insuffla son sens de la vie. Il

s'intéressa également au fantasque et versatile Botticelli, dont il sut apprécier l'exquise morbidesse. Comme les grands chercheurs, Léonard se plaisait à entrer dans la nature des autres et à s'y oublier pour les connaître à fond. Quand à lui-même, il étudiait dans le laboratoire de Verocchio les propriétés chimiques des couleurs, la science du coloris et de la perspective.

Bientôt, son maître Verocchio lui fournit l'occasion de montrer au grand jour son génie naissant. Les moines de Vallombrosa lui avaient demandé un tableau représentant *le Baptême du Christ*. Verocchio exécuta ce tableau selon le goût du temps, avec ses meilleurs moyens. Au bord du Jourdain, l'austère Précurseur baptise mélancoliquement un Jésus émacié. Deux anges agenouillés le contemplent. Voulant faire honneur à son meilleur élève et désirant juger de sa force, le maître pria Léonard de peindre la tête d'un des anges. Le tableau se voit encore aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de Florence et demeure l'une de ses curiosités. On a d'abord l'illusion d'un rayon de soleil qui serait tombé sur une vieille tapisserie et y aurait laissé une tache de lumière, tant la tête de l'ange ressort d'un relief éclatant par l'intensité des couleurs et de l'expression au milieu des autres personnages, qui paraissent des mannequins aux masques de cire, à côté d'un être frémissant de charme et de vie. L'ange agenouillé de Léonard lève la tête vers le Sauveur prédestiné. Ses boucles dorées, que retient un léger ruban, flottent sur ses épaules dans un gracieux désordre. Rien de plus ravissant que ce fin profil de ché-



rubin et cet œil éperdu d'amour, tourné vers l'objet divin de son culte. Sans l'auréole à peine perceptible sous forme d'un léger cercle d'or, on croirait que cet ange est un page tombé involontairement à genoux, dans son premier ravissement d'amour devant sa châtelaine. Mais ce que nous voyons, ce qui nous saisit et nous va au cœur, c'est que *ce regard adore* et qu'il est pur comme la lumière du ciel. Impossible de regarder les autres figures du tableau après celle-là. L'élève avait *tué* l'œuvre du maître en lui obéissant. Vasari raconte que, « dépité de voir un enfant faire mieux que lui, Verocchio de ce jour prit la résolution de ne plus toucher un pinceau ». Vraie ou non, l'anecdote dépeint admirablement le genre d'impression que produisirent sur les contemporains les premières œuvres du Vinci et l'élément nouveau qu'elles apportèrent à l'art. Je veux dire : la vie fascinatrice et le rayon concentré de l'âme.

Une autre anecdote non moins caractéristique et plus curieuse encore, sur les débuts de Léonard, nous est rapportée par Vasari. C'est celle de la rondache. Elle est bien connue. Mais il est nécessaire de la rappeler ici pour en tirer une indication dont personne ne s'est douté jusqu'à ce jour et qui est extrêmement significative. Car, jointe à la précédente, elle nous fera pénétrer, du premier coup, au cœur même du génie de Léonard.

Un jour, un fermier de Messer Piero lui apporta une planche taillée dans un figuier en le priant de lui faire peindre à Florence quelque chose de joli sur cette rondache en forme de bouclier. Le notaire donna le morceau de bois à son fils en lui

transmettant le désir du paysan. Léonard répondit qu'il se chargeait volontiers de ce soin et qu'il tâcherait de satisfaire à la fois son père et le campagnard. Il fit polir et sculpter la rondache pour lui donner l'apparence d'un bouclier, la recouvrit d'une couche de plâtre et puis se mit à la peindre à sa manière. Pour cela, il s'enferma dans une chambre où personne n'avait le droit d'entrer que lui seul. Il y rassembla une collection des animaux les plus singuliers et les plus effrayants qu'il put se procurer, une ménagerie de lézards, de salamandres, de grillons, de serpents, de sauterelles, de crabes et de chauves-souris. Avec ces éléments savamment combinés, le malicieux rapin s'amusa à figurer sur sa rondache un animal plus horrible que tous les monstres de la nature et de la légende. Il y peina tellement que l'air de la chambre était devenu fétide par l'odeur des animaux morts. Mais le peintre, uniquement préoccupé de sa création, ne s'en aperçut même pas. Un matin, il pria son père d'entrer dans la chambre secrète pour lui montrer un animal singulier. Le réduit était plongé dans l'obscurité, mais, par la fente d'un volet, un rayon de soleil tombait sur la rondache disposée au fond. Messer Piero crut voir un monstre épouvantable sortant du mur. La bête crachait le feu par sa bouche, la fumée par ses naseaux et semblait empoisonner l'air autour d'elle. Messer Piero recula en poussant un cri d'horreur. Mais son fils lui dit : « Ne crains rien. Il ne s'agit que de la rondache que tu m'as demandé de peindre. Un bouclier doit faire peur ; tu vois que j'ai atteint mon but. » Ser Piero émerveillé vendit le bouclier

à un marchand de tableaux de Florence, qui le paya cent ducats et le revendit pour trois cents ducats au duc de Milan. Le paysan reçut une autre rondache, sur laquelle le malin notaire avait fait peindre pour quelques sous un cœur percé d'une flèche, dont le campagnard fut ravi.

Dans cette anecdote qui courut les ateliers de Florence et qui depuis ne manque dans aucune biographie du maître, on saisit ce goût de mystification par lequel le jeune Léonard aimait à prouver qu'il savait égaler et même surpasser la nature. Mais il y a plus ; en rapprochant les deux anecdotes précitées, on surprend à leur source les deux courants provenant des deux pôles de son être, courants simultanés et contraires qui devaient régner à la fois sur sa pensée et sur sa vie. D'un côté, un idéalisme passionné l'invitait à traduire, sous les formes séduisantes de la beauté, les sentiments les plus délicats et le sollicitait d'interpréter par l'amour et l'enthousiasme les plus hauts mystères de l'âme et de l'esprit. De l'autre, son ardente curiosité le poussait à comprendre toutes les manifestations de la nature, à étudier minutieusement la structure de tous les êtres, à pénétrer les causes profondes de toutes les formes de la vie. Le premier instinct est celui de l'artiste, qui cherche le vrai dans la synthèse de la beauté ; le second est celui de l'homme de science qui poursuit la vérité dans l'analyse détaillée des phénomènes. L'un travaille avec l'intuition et l'imagination, l'autre avec l'observation et la logique.

Toute l'existence de Léonard devait se partager entre les deux domaines de l'art et de la science.

Ces deux puissances s'entr'aidèrent et se combinèrent dans son œuvre. Contraintes par l'habile magicien, mais circulant aussi dans ses veines et enfermées dans son cœur, elles ne cessèrent de s'y disputer et de s'y combattre. L'art l'appelait aux vérités immuables qui planent dans le ciel infini et jusqu'à la lumière surnaturelle qui filtre du mystère chrétien ; la science l'attirait dans la grande mer de l'être, dans le gouffre grouillant de la vie, au fond duquel le mystère troublant du mal guette le chercheur épouvanté. Et Léonard se plongeait dans cet abîme avec un frisson d'horreur mêlé de volupté, pour en rejaillir par des fusées d'enthousiasme et d'extase contemplative. Personne ne savait rien de ces luttes intimes et nous n'en saurions rien nous-mêmes, sans ses pensées écrites où elles se trahissent. Mais, à part lui, il se disait avec une résolution inébranlable : « J'aurai raison de tous les mystères en allant jusqu'au fond ! »

Ainsi l'on peut dire que le regard de l'ange fixé sur le baptême du Christ et le monstre de la rondache résument d'avance tout l'œuvre de Léonard en nous découvrant les deux pôles de son âme et les deux mystères autour desquels son génie devait graviter comme une comète brillante autour de deux soleils voilés.

Nous pouvons maintenant nous figurer l'impression qu'un artiste aussi étrangement doué et armé devait faire dans l'éclat de sa jeunesse entre sa vingtième et sa trentième année, sur ses compatriotes florentins, gens spirituels, mais de passions mesquines et d'horizon étroit. Florence était alors

le premier centre d'art de l'Italie, mais Raphaël et Michel-Ange n'ayant pas encore paru, le dernier mouvement de la peinture avait abouti à de petites écoles. Les imitateurs de Masaccio, copiant la réalité, tombaient dans la sécheresse. L'école ombrienne, représentée par le Pérugin, revenait à la raideur byzantine avec sa dévotion guindée. Entre les deux, Botticelli oscillait avec une grâce ingénieuse, mais un peu mièvre. Ce qui manquait à tous ces hommes de talent, c'était la vie intense et la grande imagination. Chacun restait attaché à une tradition et ne sortait pas d'un cadre limité. Léonard, avec ses talents multiples et son vaste génie, dut leur apparaître comme un magicien universel de tous les arts sous la figure d'un grand seigneur. Ses qualités intellectuelles et morales rayonnaient à travers un physique séduisant. Avec son front immense, ses longs cheveux roux, ses yeux fascinateurs, il était beau, aimable, généreux, fort en escrime, parfait cavalier. Il maniait l'épée aussi adroitement que le pinceau et l'ébauchoir. Sa parole persuadait par la raison et s'insinuait par la grâce. Son aspect chassait toute mélancolie. *Lo splendor dell' aria sua, che bellissima era, rasserenava ogni animo mesto*. Sa vigueur physique égalait son intelligence. Il arrêtait par la bride un cheval en plein galop, et cette main, qui pouvait tordre le battant d'une cloche, savait aussi bien faire frémir les cordes d'une cithare, caresser une peau délicate, ou se jouer dans une chevelure avec une douceur infinie. Il adorait les chevaux et les oiseaux.

Quant à ceux-ci, il n'aimait pas les voir captifs. Il allait parfois chez les oiseleurs du *Ponte della*

Caraïa, acheter des colombes. Il les cueillait lui-même dans la cage, les posait sur la paume de sa main et les regardait prendre leur vol au-dessus de l'Arno. Quand elles avaient disparu, on le voyait souvent devenir pensif pendant une longue minute, les yeux perdus à l'horizon. Rêvait-il déjà à l'aviation, qui devait être l'un de ses tourments? On le trouvait somptueux et bizarre, mais on ne résistait pas à son charme. Souvent, absorbé par ses flâneries et ses pensées, il laissait ses esquisses, ses portraits, ses fantaisies courir les ateliers et les palais. Il les vendait quand il avait besoin d'argent, mais le plus souvent il les donnait à ses amis et n'y pensait plus. Pour mesurer l'empire de Léonard sur ses contemporains, relisons le début de sa biographie par Vasari. L'auteur des *Vies des peintres* n'a pas dit d'aussi belles choses de son maître Michel-Ange, pour lequel cependant il professait une admiration extrême. Cela donne du poids aux éloges qu'il prodigue à son grand rival et en garantit la sincérité. « On voit les plus grands dons pleuvoir par influences célestes dans les corps humains, le plus souvent de façon naturelle et quelquefois de façon surnaturelle ; on voit se ramasser sans mesure en un seul corps la beauté, la grâce et le talent, et cela à tel point que, de quelque côté que se tourne cet homme, chacune de ses actions est si divine que, laissant en arrière tous les autres hommes, il fait connaître par évidence qu'il agit par un don de Dieu et non par un effort de l'art humain. C'est là ce que virent les hommes en Léonard de Vinci. Sans parler de la beauté de son corps qui ne saurait être assez louée, il appor-

tait en chacun de ses actes une grâce plus qu'infinie ; il acquit un tel talent que, vers quelque difficulté qu'il lui plût de se tourner, il la résolvait sans peine. Sa force était très grande et jointe à l'adresse ; son esprit et son courage eurent toujours un caractère magnanime, et la renommée de son nom s'étendit à ce point que non seulement il fut célèbre de son vivant, mais que depuis sa mort sa gloire a grandi. Vraiment admirable et céleste fut Léonard, fils de ser Piero da Vinci. »

Cet homme, que tout le monde admirait et que personne ne connaissait à fond, pouvait tout entreprendre. Il était sûr de réussir en toute chose en y concentrant sa volonté. Mais quel était son vouloir intime ? Quelle voie allait-il choisir parmi toutes celles qui s'ouvraient devant lui en perspectives tentatrices ? Sous ses désirs multiples, sous ses fantaisies changeantes, se cachait une ambition profonde, une seule, mais impérieuse et tenace. Il méprisait ce qui fait l'enjeu ordinaire de la vie. Ni la volupté, ni la richesse, ni le pouvoir, ni même la gloire dans le sens vulgaire du mot ne l'attiraient. Mais une immense curiosité occupait tous ses instants et possédait tout son être. Sa pensée embrassait le monde visible d'un regard circulaire et d'une vaste sympathie. Deviner l'essence des astres et de la lumière, de la terre et de ses éléments, de ses règnes superposés, des animaux innombrables, de l'homme et de l'âme invisible qui le mène ; pénétrer l'esprit qui gouverne ce grand tout de sa puissante harmonie... et puis procurer aux hommes plus de joie, plus de bonheur, en leur versant, par la magie de l'art, cette harmo-

nie conquise... Tel fut le rêve de Léonard au seuil de sa carrière. Ce rêve prit un jour la forme d'une véritable hallucination.

Dans la préface de son *Tesoretto*, Brunetto Latini, qui fut le maître de Dante, raconte un songe qu'il fit et qui lui inspira, dit-il, son livre où sont rassemblées quelques-unes des merveilles alors peu connues de l'univers. Au bord d'une épaisse forêt, dont il cherchait vainement l'entrée, il vit une belle femme qui semblait l'attendre. Il lui demanda s'il n'y avait aucun chemin dans ce bois. Alors elle le mena par un étroit sentier jusqu'à une clairière, d'où il aperçut une montagne superbe aux cavernes profondes et aux cimes altières. « Qui es-tu? demanda le voyageur. — Je suis la Nature », répondit la gardienne du paysage grandiose. C'était la divinité que le moyen âge avait repoussée et maudite pour se donner à Dieu et qui allait reprendre la première place dans l'inquiétude humaine. Au moment où la folle jeunesse recule devant les graves soucis de l'âge mûr, Léonard, lui aussi, rencontra cette divinité. Mais, depuis deux cents ans, elle avait changé de nom et d'aspect. En grandissant, elle était devenue plus imposante et plus orgueilleuse. D'un geste royal, elle montra à son nouveau disciple la terre sombre entourée de sphères resplendissantes qui se perdaient dans l'infini en cercles d'ombre et de lumière. Puis elle dit : « Je te dévoilerai toutes les merveilles de mon empire à une condition, c'est de n'aimer que moi seule et de ne donner ton âme à personne. — Qui es-tu? demanda Léonard. — Je suis la Science, murmura la déesse impassible. *Fuis les orages et*

crains la Femme! Reste maître de toi-même et tu connaîtras le secret de toutes choses. Mets un sceau sur ta bouche et ensevelis ta volonté dans ton cœur comme dans un tombeau. Alors te viendra le pouvoir que tu désires. » La curiosité de Léonard était insatiable. Jamais personne ne lui avait parlé avec tant d'autorité, en le sondant jusqu'aux reins. « Je sais, dit-il, que tu n'aimes pas te montrer aux hommes. Aujourd'hui tu m'es apparue dans toute ta splendeur. Quand te reverrai-je ? — Quand tu auras pénétré le mystère du monde... alors tu me posséderas tout entière... et en me possédant, tu connaîtras le bonheur suprême... Le veux-tu ? » Surpris et fasciné, Léonard fit un geste d'émotion qui ressemblait à un consentement. Sur quoi, la déesse disparut avec un sourire énigmatique où perçait une pointe d'ironie.

De ce rêve, qui frisa son œil intérieur pendant une méditation profonde, Léonard sortit avec un frisson d'orgueil et d'effroi. Jamais il ne s'était senti si fort. Il était comme investi d'un nouveau pouvoir, mais, du même coup, l'anneau d'une chaîne infrangible s'était rivé à son cœur. A quelle puissance redoutable s'était-il livré ? Il était devenu plus grand sans doute, mais, hélas ! il n'était plus libre !

II. — LA COUR DE LUDOVIC LE MORE

A ses débuts, nous venons de le voir, Léonard avait eu de brillants succès dans sa patrie. Mais la spirituelle et sceptique Florence, avec ses magistrats pointilleux, ses peintres hautains et ses dilet-

tanti d'art déjà blasés, était un théâtre trop étroit pour les vastes projets et les grandes ambitions du Vinci. Une république austère et parcimonieuse ne suffisait pas à les réaliser. Il lui fallait un prince généreux, entreprenant et téméraire. Ses yeux se tournèrent vers l'Italie du Nord.

Ludovic le More venait d'inaugurer à Milan une cour dont la somptuosité surpassait celle de toutes les autres capitales italiennes. Fils de l'audacieux condottiere François Sforza, ce jeune prince était parvenu au pouvoir en dépossédant du trône ducal son neveu Galéas Sforza, et brûlait de justifier son usurpation par un règne brillant. Il descendait d'une race forte d'aventuriers sans scrupule. Lui-même offrait déjà les traits louches de la dégénérescence et d'un extrême raffinement. Seize ans plus tard, cet homme souple et rusé comme un renard, mais hésitant et faible dans sa politique brouillonne, amena l'étranger en Italie et finit dans un lamentable désastre[1].

Mais à cette heure tout lui souriait, et ses débuts semblaient promettre un nouveau siècle d'Auguste. Ses courtisans saluaient en lui le futur roi d'Italie, et lui-même pouvait, sans faire rire, appeler dans ses conversations le pape Alexandre VI son chapelain, l'empereur Maximilien son condottière, et le roi de France son courrier. Et puis, malgré ses tares et ses vices, l'heureux époux de l'ambitieuse et charmante Béatrice d'Este, l'amant subtil de la savoureuse rousse, Lucrezia Crivelli et de la sémillante

1. Voir les brillants et pénétrants articles de M. Robert de la Sizeranne sur Ludovic le More, Béatrice d'Este et Isabelle de Gonzague, dans la *Revue des Deux Mondes* (15 oct., 1er nov., 1918).

brune, Cecilia Gallerani, ce prince aimable et corrompu brillait d'un lustre rare aux yeux de ses contemporains, celui d'être le plus intelligent des Mécènes. Excellent latiniste, fin connaisseur d'art, il avait appelé à l'université de Pavie et à Milan la fleur des savants, des poètes et des artistes. On y voyait les plus célèbres humanistes, les Grecs Constantin Lascaris et Démétrius Chalconcydas, le mathématicien Fra Luca Paccioli, auteur d'un traité *De divina proportione* qu'illustra Léonard, le poète florentin Bellincione et le fameux architecte Bramante, qui, avant de rebâtir Saint-Pierre de Rome, s'exerçait, sous les auspices de Ludovic, à construire le cloître de San Ambrogio et le chœur de Sainte-Marie des Grâces à Milan. C'est là, dans cette exubérante et riche Lombardie, dans cette grouillante cité de Milan, dans ce magnifique et splendide castel féodal situé en dehors de la ville, forteresse des Visconti devenue la salle de fête des Sforza, dans ce champ clos des passions, des arts et des sciences que Léonard voulut faire ses premières armes de magicien universel. Peut-être qu'en étudiant la comédie humaine et en exerçant sur elle ses propres forces, il trouverait quelque part une clef pour pénétrer plus avant dans le mystère de cette Nature qui lui était si majestueusement apparue en une nuit d'enthousiasme et d'exaltation solitaire. Les grands penseurs de la Renaissance ne prétendaient-ils pas d'ailleurs que l'Homme est formé sur le modèle de l'Univers et que l'Univers est conçu sur le prototype de l'Homme?

On connaît la fameuse lettre par laquelle Léo-

nard offrit ses services à Ludovic le More[1]. Elle respire une assurance singulière, une confiance magnifique en son génie de mécanicien universel. Tout ce qu'un prince peut désirer pour la paix ou pour la guerre, pour embellir son royaume ou charmer ses loisirs, il se fait fort de le fabriquer : canaux, échelles d'escalade, mines contre forteresses, canons, mortiers, engins à feu, catapultes, statues de marbre, bronzes, terres cuites. Il conclut : « En peinture, je puis faire ce que fait tout autre quel qu'il puisse être. » Il offre enfin de fondre un cheval de bronze colossal, à la mémoire du père de Ludovic, François Sforza. Vasari raconte que Léonard parut devant le duc dans un concert que lui donnèrent les meilleurs improvisateurs du temps. L'artiste réservait à celui qu'il voulait conquérir une nouvelle surprise. Il tenait à la main une lyre d'argent qu'il avait imaginée pour la circonstance. Elle avait la forme d'une tête de cheval. Cette structure particulière et son armature métallique lui donnaient une sonorité profonde et je ne sais quoi de plus vivant. Le peintre florentin aux cheveux d'or, beau comme un jeune dieu, séduisant comme Orphée, fit résonner le suave instrument, et d'une voix pénétrante chanta quelques strophes en l'honneur du duc. Tout le monde resta sous le charme. Ses concurrents mêmes oublièrent leurs rivalités pour admirer celui qui les surpassait tous. Ludovic, après un entretien avec son nouveau protégé, où celui-ci déploya toutes les ressources de sa con-

1. On a trouvé le brouillon de cette lettre, qui sans doute précéda l'arrivée de Léonard à Milan, dans les cahiers d'esquisses du maître.

versation éblouissante, décerna à Léonard le prix du concours.

A tout autre une si triomphale entrée en scène, et cette attitude de magicien tout-puissant auraient pu coûter cher, en suscitant au favori des inimitiés terribles et en décevant bientôt le prince par le contraste entre l'énormité de ses promesses et la maigreur des résultats. Il n'en fut rien pour Léonard. Après avoir dompté les esprits, il sut gagner les cœurs, apaiser les jalousies, en admirant les maîtres, en aidant les jeunes, en excitant chez les plus humbles l'activité et l'enthousiasme. Pendant les seizes années qu'il passa à la cour de Milan, il devint le grand maître des arts et l'ordonnateur des fêtes du palais. Non seulement il fit le portrait de Béatrice d'Este, femme de Ludovic, de ses maîtresses Lucrezia Crivelli et Cecilia Gallerani, mais il dressa un vaste plan pour l'irrigation de la Lombardie qu'on devait utiliser plus tard, il fournit les modèles pour des palais et des églises et fit construire un pavillon pour la duchesse. Ludovic aimait les pompes nuptiales et funéraires, les repas splendides, les représentations d'antiques atellanes, les spectacles, les chœurs et les ballets. Léonard fut le metteur en œuvre de ces divertissements. Il organisa plusieurs pantomimes mythologiques, comme celles de Persée et d'Andromède, d'Orphée charmant les bêtes sauvages avec machineries savantes et les processions du cortège de Bacchus. Au mariage de Jean Galéas avec Isabelle d'Aragon, Ludovic donna un grand spectacle, *le Paradis*, dont le poète Bellincioni fit les paroles et dont Léonard fut l'inventeur et le régisseur. La

scène ne représentait rien moins que le ciel. On y voyait évoluer les planètes, sous forme de divinités posées sur des globes et rendre successivement hommage à la fiancée. Faut-il s'étonner après cela que Paul Jove dise de Léonard : « Il était d'un esprit charmant, très brillant, tout à fait libéral. Durant toute sa vie, il plut étrangement à tous les princes » et que Lomazzo l'appelle « un Hermès et un Prométhée ? »

Hermès et Prométhée de cour, dira-t-on. Oui, sans doute. Mais cet amuseur de prince, ce machiniste savant d'un carnaval mondain n'était pourtant que le masque frivole d'un penseur tourmenté et d'un artiste insatiable. Ses illustres contemporains, devinèrent-ils le vrai Léonard qui se cachait sous le déguisement de ce prestidigitateur ondoyant ? Quel but poursuivait-il dans la vie, cet inventeur de fêtes prodigieuses qui ne cherchait pas à s'enrichir ? Quel était donc le rêve de cet alchimiste de la beauté féminine, qui dédaignait le beau sexe et dont aucune femme n'avait pu enchaîner le cœur ? De quelles voluptés inconnues et raffinées se repaissait-il dans son antre, cet ascète souriant ? Magicien subtil, qui ensorcelait les hommes et les femmes, avait-il conclu avec le diable un pacte mystérieux pour acquérir un pouvoir surhumain ? Comment deviner les pensées orageuses qui sillonnaient son vaste front, quand on le surprenait dans sa rêverie ? Et pourquoi donc une si profonde tristesse se creusait-elle parfois sous les arcades sourcilières où luisaient ses yeux perçants ?

J'imagine que les courtisans rieurs et les riches

dames constellées de bijoux, qui s'agitaient au palais de Ludovic comme un essaim de scarabées et de mouches brillantes, se posèrent vainement ces questions. A nous de résoudre l'énigme en cherchant à lire dans l'âme de celui qui apparut à ses pairs eux-mêmes comme un indéchiffrable Protée.

Oui, sous ce personnage officiel il y avait un autre homme. C'est dans son officine de travail qu'il faut le chercher. Léonard s'était fait construire un atelier dans un angle du cloître de Saint-Ambroise et y avait élu domicile. Seuls ses disciples intimes avaient le droit de l'y visiter. Sa décoration étrange révélait les préoccupations dominantes et les hantises secrètes du maître. La porte du fond s'ouvrait sur une galerie du couvent solitaire. Des montagnes de cartons, de manuscrits et de dessins s'empilaient sur la table massive, encombrée d'une population minuscule de maquettes en cire et en terre glaise. Dans un coin de la salle, une statue antique de Vénus, posée sur une coquille, tordait ses cheveux où semblaient perler des gouttes d'eau quand un rayon de soleil la frappait. En face d'elle, dans l'autre coin, un svelte Mercure, au sourire futé, avait l'air de l'évoquer du fond des mers et de la cueillir de son caducée. On remarquait encore un globe en carton entre quatre colonnettes de bois, figurant le ciel étoilé avec les signes du zodiaque.

Près de là, un grand aigle empaillé avait l'air de prendre son essor. Mais ce qui frappait le plus dans cet asile de la pensée intense et du rêve créateur, c'étaient deux vitraux peints que Léo-

nard avait fait exécuter d'après ses dessins par un de ses élèves. Ils ornaient les cintres pleins des fenêtres qui flanquaient la porte d'entrée. Dans celui de gauche on voyait un dragon ailé d'un jaune fulgurant sur fond de pourpre. L'autre représentait la flagellation du Christ portant sa couronne d'épines et couvert de larmes de sang. Entre le monstre dévorant de l'époque antédiluvienne et le Dieu incarné, devenu le roi de la souffrance, il y avait un contraste cruel et une correspondance intime qu'on pressentait sans la saisir. Enfin, sur la petite porte donnant accès au laboratoire, où le maître broyait ses couleurs, fondait ses médailles et faisait ses expériences d'histoire naturelle, on apercevait une rondache ayant la forme convexe d'un bouclier, sur lequel était peinte une tête colossale de Méduse, au regard terrible, avec sa chevelure hérissée de vipères.

C'est dans ce grave sanctuaire, dans ce demi-jour religieux, sous les signes suggestifs des génies qui présidaient à sa pensée, que Léonard demeurait des journées entières penché sur ses esquisses et ses manuscrits, loin du carnaval mondain qu'il faisait mouvoir parfois comme un théâtre de marionnettes. Là venaient se grouper ses disciples préférés. C'étaient pour la plupart de jeunes nobles milanais qui devinrent des peintres renommés et fondèrent l'école de Léonard, Giovanni Battista, Marco Uggione, Antonio Beltraffio et François Melzi aux beaux cheveux qui s'attacha à la personne du maître et devait rester le dernier appui de sa vieillesse. Tous l'adoraient pour son génie et sa

bonté inépuisable. Il leur enseignait les secrets de la perspective, des proportions humaines, du clair-obscur, du modelé et du relief, ainsi que les rapports intimes qui unissent la gamme des couleurs, les jeux de l'ombre et de la lumière avec l'expression des sentiments et des passions en peinture. Mais ce n'était là que la besogne du jour. Un autre travail commençait la nuit. Alors seulement Léonard se trouvait en face de ses pensées intimes, pouvait converser avec ses génies, pénétrer dans les arcanes de la nature qu'il voulait explorer.

Il ressort des manuscrits de Léonard [1] qu'il fut à la fois l'un des plus savants naturalistes de son temps et un philosophe désireux de se former une idée complète de l'univers. On ne connaît de lui qu'un seul traité complet, le *Traité de peinture*, mais il en projetait une foule d'autres, dont nous ne possédons que les notes éparses avec d'innombrables figures dessinées par lui. Traités de mécanique, de géologie, d'hydraulique, de botanique, d'anatomie, de physiologie, etc... C'était un observateur aigu, un expérimentateur ingénieux. Il soupçonna, avant les savants modernes, la similitude des ondes de la lumière et du son. Il découvrit *la chambre obscure*, étudia dans leurs moindres détails les mouvements de l'eau, des vagues, des corps liquides et aériens. Il devina le mécanisme du vol des oiseaux par le mouvement des ailes et le déplacement de l'air. « Pour voler, disait-il, il ne me manque que l'âme de l'oiseau. » Léonard

1. Voir le *Codex Atlanticus* publié par Charles Ravaisson. On attribue la conservation des cahiers de Léonard, qui servirent à composer ce *Codex*, à son fidèle Melzi.

devança Galilée et Bacon de cent ans. Dans ses études d'histoire naturelle, comme dans ses spéculations philosophiques, il se plaçait strictement sur le terrain de la science expérimentale, ne reconnaissant d'autre norme que les lois immuables de la nature et d'autre guide que la raison, souveraine de l'homme et du monde.

Léonard était parvenu ainsi à construire un schéma grandiose de cette nature, dont la science lui avait promis de lui donner le dernier mot, en lui apparaissant dans une première et superbe vision de jeunesse. Sur la terre, travaillée par le feu central, substance et ferment du grand tout, il voyait s'échafauder les règnes de la vie, les couches successives du globe pendant des milliers d'années. Car il avait deviné l'antiquité de la terre par les coquilles de mollusques trouvées sur les montagnes. Il voyait s'épanouir ensuite la splendide efflorescence du monde végétal avec la fourmilière des animaux, dont chaque espèce est comme une nouvelle pensée du Créateur. Au-dessus de leur foule étonnée, s'élevait enfin l'homme, qui seul parmi tous les êtres vivants dresse son front vers les étoiles, l'Homme devenu créateur à son tour, qui, pareil à l'Hermès de l'atelier, faisait sortir du fond des mers une forme de beauté radieuse, la Femme. Transporté par la vision intérieure comme au centre de la création, Léonard écrivit dans son carnet : « Si la structure de ce corps te paraît merveilleuse, pense que cette merveille n'est rien auprès de l'âme qui habite une telle architecture. Quelle qu'elle soit, celle-ci est vraiment une chose divine ! » Et le maître ajoute en

manière de conclusion : « Notre corps est soumis au ciel et le ciel est soumis à l'esprit[1]. »

Comme l'onde d'un son puissant, il entendit l'écho de cette pensée se perdre dans l'espace et monter jusqu'à Dieu. Pour le coup, il fut sur le point de s'écrier : « Nature, je te tiens... Ton secret le voilà ! » Mais il se retint. Un doute venait de traverser son esprit comme une flèche. « Le premier moteur », ce Dieu partout présent, qui agit dans tous les êtres, suffisait à la rigueur pour expliquer la terre et ses trois règnes, comme agissant en eux d'une impulsion universelle, immédiate et constante. Mais suffisait-il pour expliquer l'âme humaine ? Léonard croyait à un Dieu lointain comme on croit à la nécessité éternelle, à l'inflexible loi des choses. Mais il ne croyait pas à l'âme séparée du corps, ne pouvant se la figurer sans organes. Or, comment l'âme humaine, avec sa conscience et sa liberté, avec ses rébellions et son sens de l'infini, était-elle sortie de Dieu pour entrer dans un corps périssable et que devenait-elle après la mort ? Entre le monde moral qui éclaire notre conscience et le monde matériel qui nous porte et nous entoure, le penseur venait d'entrevoir une fissure qui s'ouvrait sous ses pieds comme un noir abîme et plongeait à des profondeurs insondables. Hélas ! en un clin d'œil, l'univers avait changé d'aspect. Quoi de plus splendide que le ciel étoilé vu de la terre, ce ciel dont la science orgueil-

1. Les pensées de Léonard citées dans cette étude sont traduites d'un choix excellent, glané dans toutes ses œuvres : *Frammenti litterari e filosofici trascelti dal Dr Edmondo Solmi*, Florence (Barbera), 1900.

leuse lui avait promis l'étreinte et la possession ? Mais la nature terrestre, vue du ciel de l'Esprit, la nature vue dans ses entrailles et son laboratoire, quel gouffre épouvantable et quel enfer ! Léonard y apercevait maintenant, sous leurs formes primordiales, les puissances néfastes dont il avait surpris le jeu à tous les étages de la société, qu'il coudoyait dans le carnaval mondain, mais dont il s'était toujours détourné en suivant son rêve de beauté.

Retombé de l'immensité du ciel dans la solitude de l'âme, il se trouva face à face avec *le Mystère du mal*, attaché comme un ulcère et comme un monstre dévorant aux flancs de la nature et de l'humanité. Ses carnets portent la trace de ce frisson. On y lit : « L'homme et les animaux sont un passage et un conduit de nourriture, des auberges de mort, des gaines de corruption, faisant de la vie avec la mort d'autrui. » Il en cherche l'explication dans cette idée que la nature a inventé la mort pour augmenter la vie. « Lorsque la terre détruit les êtres vivants, c'est par son désir de continuelle multiplication. »

Prodigue envers les espèces, elle n'en est pas moins pour la grande majorité des individus la plus cruelle des marâtres. Léonard ne se dérobe pas devant le problème. Il prend le taureau par les cornes et lutte avec lui corps à corps. Il note : « L'obstacle ne me fait pas plier. Tout obstacle est détruit par la rigueur. Celui qui a l'œil fixé sur une étoile ne se retourne pas. » Il comprit toutefois que l'expérience et la raison ne suffisent pas pour aborder ce problème et que l'intuition peut

seule pénétrer dans les arcanes de la nature. Voilà pourquoi il eut recours à l'art pour sonder ce mystère. La science a beau manœuvrer avec les expériences matérielles et la raison, elle ne pénétrera jamais que *les causes secondes* de la nature, tandis que l'art, lorsqu'il est le grand art, peut atteindre *les causes premières* et leur donner une expression à la fois symbolique et vivante. Le Vinci malheureusement donna plus de temps à la science qu'à l'art, négligeant ainsi sa vraie vocation et nous y avons beaucoup perdu. La peinture ne joua que le rôle d'un accessoire ou d'un dérivatif dans son immense activité. Encore faut-il ajouter qu'un bon nombre de ses chefs-d'œuvre ont été perdus ou ruinés, comme si la nature, irritée d'être surprise en ses secrets, s'était acharnée à détruire les images révélatrices de celui qui savait si bien la démasquer. Mais les tableaux et les dessins qui nous restent sont d'autant plus précieux. Ils représentent dans son œuvre les lucarnes percées par son génie divinatoire sur les arcanes de la nature et de l'âme. Mystérieusement, mais invinciblement, ils nous attirent dans le monde des causes premières et nous y envoûtent. Tel est le charme unique et supérieur de Léonard.

Le mystère du mal l'avait déjà fasciné, sans qu'il s'en doutât, quand, téméraire adolescent, il avait peint sur une rondache un monstre effrayant composé des animaux les plus hideux. — C'était le mal découvert dans la nature. — Plus tard, à l'âge de la réflexion, il s'était appliqué à étudier les déformations de la physionomie humaine sous l'action des passions malfaisantes. De là les nom-

breuses caricatures de têtes de vieillards qu'on trouve dans la collection de ses dessins [1]. — C'était le mal analysé dans l'homme. — Maintenant, après ses méditations émouvantes, dans son atelier du cloître San Ambrogio, son regard plongea soudain dans le passé antédiluvien de l'humanité, dans sa tradition mythique et religieuse. Descendu dans ce limbe obscur, il eut la sensation de saisir les puissances pernicieuses dans l'antre ténébreux où elles avaient été couvées. Alors, par une sorte de vision synthétique, le mystère du Mal lui apparut sous la triple forme du *Serpent*, du *Dragon* et de la *Méduse*. Ces êtres, à la fois fantastiques et réels, remplis d'une vie intense, le hantèrent jusqu'à l'obsession, jusqu'à la terreur. Mais il se jura de les vaincre, en les comprenant à fond et en les exprimant par l'art.

Si les animaux les plus remarquables de la faune terrestre, les plus représentatifs de l'évolution créatrice, le Taureau, le Lion et l'Aigle, ont un sens ésotérique dans les traditions religieuses et symbolisent certaines forces spirituelles du Kosmos, le Serpent y joue un rôle d'opposition et de contrebande, mais un rôle aussi indispensable qu'important. Il est à la fois un être inférieur, par sa démarche rampante, et supérieur par l'intelligence dont il fait preuve. Son mouvement ondulatoire suggère l'idée de la pénétration dans toutes les fissures, et la morsure venimeuse, par laquelle il se défend contre ses ennemis, éveille l'idée du mal. Cela n'empêche que les Indous et les Egyp-

1. Eugène Müntz en a reproduit un certain nombre dans son volume sur *Léonard de Vinci* (Hachette, 1899).

tiens, avec tous les anciens peuples, représentaient la vie éternelle par un serpent qui se mord la queue. Il connaît toutes les cachettes et s'insinue partout. C'est pour cela sans doute que les religions orientales y virent le symbole du feu primitif et du fluide astral qui enveloppe la terre. Le serpent joue son rôle dans la théogonie grecque. Car, selon Hésiode, beaucoup de Titans foudroyés par Jupiter affectaient la forme de serpents gigantesques. Dans la Bible, c'est sous la forme du serpent que Satan induit Ève à cueillir le fruit de l'arbre de la science qui donne la connaissance du Bien et du Mal. Enfin, d'après une légende, lors de la chute de Lucifer, une foule d'esprits, qui brûlaient de prendre un corps vivant, s'incarnèrent sur la terre sous forme de serpents. Dans ces traditions mythiques, le serpent représente le désir intense de la vie physique, le besoin impérieux de l'incarnation, la soif des sensations violentes à travers le corps. C'est un instinct primordial de la nature, indispensable à la vie, mais qui a besoin d'être dompté et limité. Sans guide et sans frein, il devient néfaste et destructeur. Discipliné, il sert de véhicule à l'esprit créateur.

Le Dragon est le serpent parvenu à sa plus haute puissance, le serpent armé de griffes et d'ailes. Il a existé à une certaine époque du globe et a terrorisé tous les autres animaux par sa force redoutable. La paléontologie a retrouvé son squelette. La mythologie, qui en avait conservé le souvenir en a fait le symbole de l'égoïsme monstrueux et dévorateur, l'image de l'Orgueil sans mesure, du Mal incarné sous sa forme masculine, du Mal actif et

destructeur. C'est parce que le Dragon était resté dans la tradition l'animal le plus effrayant et le plus dangereux, que les sages et les poètes en firent l'image parlante de l'orgueil insatiable et de l'égoïsme meurtrier. Et c'est parce que tout homme porte en lui le germe de cet instinct, père de toutes les passions mauvaises, que les libérateurs de la légende païenne ou chrétienne, les Hercule, les Persée, les Jason et les saint Georges, devaient tuer le dragon dévorant avant de conquérir la couronne du héros ou l'auréole du saint.

C'est pour cette raison aussi que le Dragon préoccupa le génie intuitif de Léonard. Il eut l'ambition d'en évoquer l'image vivante et naturelle, de le montrer tel qu'il avait dû exister. Le recréer de toutes pièces n'était-ce pas le comprendre ? A son tour, l'artiste voulut ainsi étreindre le mal à son origine, saisir le monstre dans son antre. Il en fit de nombreux dessins. Presque tous ont été perdus ; un seul a été conservé. Je l'ai vu jadis à Florence, sous une vitrine dans la galerie qui conduit des Uffizi au palais Pitti par-dessus les vieilles boutiques du Ponte-Vecchio. Ce n'est qu'une esquisse au crayon sur un vieux papier jauni, mais quelle force et quelle vie dans ce dessin improvisé ! Il représente la lutte du ptérodactyle avec un lion. Le dragon vole au-dessus du roi des fauves et le poursuit. Le lion rampe au ras du sol comme un chat. Il recule, mais il retourne sa tête échevelée contre le monstre qui le menace de sa gueule et de ses griffes. On le sent prêt à rebondir à la première morsure et à tordre le cou du saurien ailé, qui se recourbe et crache sur sa proie la

flamme et le poison. Ce dragon est d'autant plus puissant qu'il n'a rien de conventionnel. Il est terriblement vivant. Cuvier ne l'aurait pas mieux conçu. Charnu et musclé, le formidable volatile n'en a pas moins la souplesse d'un vautour et sa tête de lézard exprime autant d'intelligence que de férocité. Image saisissante du Mal conscient de sa force, assaillant le courage royal surpris dans son sommeil.

Quelle sera l'issue du combat ? L'esprit sera-t-il plus fort que la matière ? Léonard nous laisse dans l'incertitude. En le figurant sous ces traits, il avait pénétré la nature intime du Mal, mais il n'avait pas encore deviné sa raison d'être dans la nature et dans l'humanité. Or, il ne suffit pas de le voir et de le comprendre, il faut l'avoir terrassé en soi-même pour s'en rendre maître : seul le dragon mort livre son secret à celui qui l'a transpercé et qui goûte son sang.

Léonard voulut donc sonder le mystère plus avant et se replongea dans ses méditations nocturnes au fond du cloître de San Ambrogio. Alors, le Génie du Mal, qui lui était apparu, en sa personnification masculine, sous la figure du Dragon, lui apparut en son incarnation féminine sous la figure de la Méduse.

Le mythe de Méduse est un de ceux que la poésie a laissés dans l'ombre, mais qui n'en joua pas moins un rôle important dans la symbolique de l'antiquité et que l'art moderne n'a fait qu'effleurer. Si le Dragon représente dans la mythologie universelle la puissance de l'individualité poussée jusqu'à la fureur dévorante de l'égoïsme et de la

domination, la Méduse personnifie la faculté réceptive de la nature, son besoin aveugle de se laisser féconder, poussé jusqu'à la frénésie sexuelle. La forme mâle du Mal est l'Orgueil, sa forme femelle est la Luxure. Par le mythe médusien, le génie grec indique d'une manière voilée comment cette force primitive a pu naître par déviation et se développer dans la nature primitive longtemps avant de sévir dans l'humanité. La belle Médousa n'est pas tout d'abord un monstre. C'est une divinité charmeuse et bienfaisante, chargée de communiquer à tous les êtres le désir de l'enfantement et le pouvoir de la multiplication. Comme telle, les poètes et les peintres grecs la représentaient avec un corps de serpent, qui se termine en un superbe buste de femme. Si belle était la partie supérieure de son corps que Neptune s'unit à elle sur une prairie couverte de fleurs. De ce mariage naquit le peuple joyeux des Tritons et des Néréides. Mais, restée seule, la déesse curieuse et inassouvie appela à elle les Titans et mit au monde avec eux tout un peuple de monstres. Sur quoi, les Dieux irrités la reléguèrent aux confins du chaos. Mais elle avait conservé le pouvoir de séduire ; par vengeance elle acquit celui de tuer. Elle attirait invinciblement, paralysait du regard, puis empoisonnait de son souffle, anéantissait de son étreinte tous ceux qui s'approchaient d'elle. La belle Méduse s'était transformée en l'effroyable Gorgone. Au lieu d'être la source de la vie, la volupté devenait un meurtre. Alors les Dieux résolurent d'en finir avec la déesse malfaisante. Guidé par Pallas, le héros Persée surprit Méduse dans son sommeil et lui trancha la

tête. Aussitôt, du flot de sang qui s'échappa du col tronqué, jaillirent deux coursiers splendides, un cheval blanc et un cheval fauve, Chrysaor et Pégase. Le premier était l'Éclair qui dissipe les nuées du chaos ; le second était la Poésie qui, d'un bond, s'élance jusqu'aux cieux. Ainsi, de l'instinct sexuel, délivré des forces brutales d'en bas et dirigé vers celles d'en haut, naquirent les forces purifiantes du monde physique et du monde spirituel : l'éclair et la pensée!.. Cependant, dans l'horreur de son agonie, les cheveux hérissés et convulsés de Méduse s'étaient changés en un nœud de vipères, incarnations venimeuses de ses dernières pensées. Alors Pallas saisit la tête sanglante de la Gorgone et la plaça sur son égide. Désormais Méduse ne tuerait plus les mortels de son regard, mais sa face hagarde, fixée au bouclier de Minerve, servirait d'épouvantail contre les pervers et les méchants; dans le combat pour la Justice et la Lumière!..

Léonard embrassa-t-il dans son ensemble le mythe de la Méduse comme nous venons de le faire ? On serait tenté de le croire à cause de la fascination troublante que cette figure mythologique exerça sur lui. Vasari nous dit qu'on voyait, au palais Médicis, une tête de Méduse peinte par le Vinci sur un bouclier convexe. D'autre part, on voit, à la galerie de Windsor, un dessin de Léonard représentant Neptune sur son char, entouré de chevaux marins. Peut-être était-ce une esquisse du mariage de Neptune avec la jeune déesse marine avant qu'elle fût devenue la Gorgone. Mais, quel autre sujet pour sa fantaisie que

Persée surprenant la Méduse endormie dans son antre fatidique ! Quel autre encore, après la tête tranchée, que ces deux coursiers fulgurants, cabrés sur le sang fumant du beau monstre et trouant d'azur la nuit du chaos, comme deux fusées ! Malheureusement toutes les esquisses qu'il dut faire sur ce sujet se sont perdues. Il ne nous reste que le célèbre tableau des Uffizi, qui représente, en un cadre étroit, la tête coupée de la Gorgone en grandeur naturelle.

Comme une épave sinistre, ce chef-d'œuvre nous offre la quintessence du mythe dans son effrayant résidu. Il y a, malgré tout, une beauté terrible dans cette tête de Gorgone qui agonise dans son sang. Les yeux éteints, l'haleine verdâtre, asphyxiante, cette atmosphère de venin glacent d'horreur. Les cheveux, qui viennent de devenir des serpents, s'enroulent, se tordent, se multiplient et dardent de tous côtés leurs têtes pointues vers le spectateur. Ces vipères enchevêtrées sont minutieusement étudiées d'après nature dans leurs poses diverses, avec le dessin losangé de leur peau, leurs yeux brillants et leurs langues fourchues. Le sang se fige dans les veines devant ce tableau. C'est le cauchemar de l'horrible dans la nature. C'est l'enfantement de la Mort par la Vie, sous le souffle de la Haine.

Ce fut la dernière vision de Léonard pendant sa descente dans les abîmes ténébreux de la nature. En revint-il satisfait ? On peut en douter. Il avait sondé le mystère du Mal sans en trouver le remède. Il avait posé le problème sans le résoudre. A mesure que sa science augmentait, son inquiétude

allait croissant. Un passage significatif trouvé dans ses carnets prouve que cette inquiétude allait parfois jusqu'à l'angoisse. L'émotion qu'il trahit contraste avec le calme habituel de ses notes. Un volcan couvait sous la neige de ses pensées. Le maître avait l'habitude de faire des tournées dans les Alpes dolomites du Frioul, autant pour ses études de géologie que pour y chercher des paysages en harmonie avec ses portraits et ses madones.

De l'une de ces excursions il rapporta un souvenir impressionnant auquel il donna, comme on va le voir, un sens allégorique qui jette un jour inattendu sur sa vie intérieure. Écoutons ce morceau lyrique, qui a le rythme lourd des vagues de l'Océan : « La tempête de la mer ne fait pas autant de bruit avec son mugissement quand le vent du Nord la bouleverse en ondes écumantes, entre l'écueil de Charybde et celui de Scylla, ni l'île de Stromboli, ni le Mongibello (l'Etna) quand le torrent sulfureux se fraye un chemin par le cratère de la montagne, fulminant des pierres et des cendres à travers les airs pendant que la bouche du volcan lance des flammes ; ni les flancs du Mongibello quand ils vomissent la lave mal contenue et que celle-ci renverse tous les obstacles de sa furie impétueuse ne font autant de fracas, — *que n'en fait le désir insatiable de savoir dans le cœur de l'homme*... Entraîné par ma volonté avide, désireuse de voir la grande mixture des formes étranges et variées de l'artificieuse nature, j'errai longtemps parmi les rochers sombres et je parvins à l'entrée d'une grande caverne... N'ayant jamais vu pareil gouffre, je restai quelque temps stupéfait, courbé sur mes

reins et les mains appuyées sur mes genoux. De ma main droite je fis les ténèbres sur mes paupières fermées. Puis, me tournant de droite et de gauche, j'essayai de voir ce qu'il y avait dans la caverne. Mais cela me fut impossible à cause de la grande obscurité. Je restai ainsi quelque temps ; puis, simultanément, s'éveillèrent en moi deux sentiments contraires : *la peur* et *le désir ;* peur de la spélonque menaçante et obscure, désir de voir s'il y avait là dedans quelque chose de miraculeux... »

Cette page du maître est le plus éloquent commentaire de son *Agonie de la Méduse.*

Dans son long voyage à travers les arcanes de la nature, Léonard avait trouvé, tout au fond, le mystère du mal. Il l'avait regardé en face, il en avait peint l'image et en quelque sorte la genèse comme jamais personne ne la peignit. Mais il n'osa pas aller plus loin dans la caverne. La peur avait été plus forte que le désir. — Il recula.

III. — LA FRESQUE DE SAINTE-MARIE DES GRACES LA TÊTE DU CHRIST ET LE MYSTÈRE DU DIVIN

Un abîme sépare Léonard de ses grands rivaux, Raphaël, Michel-Ange et le Corrège. Chez ceux-ci règne l'unité parfaite entre la pensée religieuse et philosophique (ce qui, au point de vue de l'art, est un avantage évident). Chez Léonard, il y a scission entre le penseur et l'artiste. Lorsqu'on revoit ses tableaux après avoir lu ses pensées, on est frappé de l'antithèse entre sa conception scientifique de la

1. Solmi. *Frammenti di Leonardo da Vinci*, p. 109.

nature et les visions spirituelles dont témoignent ses chefs-d'œuvre. Cette antithèse tient au dualisme inhérent à sa nature intime.

Marquons bien cette différence essentielle entre les trois Archanges de la Renaissance italienne et le Roi-Mage qui fut leur introducteur.

Malgré leur goût passionné pour la nature, l'antiquité et la vie, les grands artistes susnommés, lecteurs assidus de la Bible et de Platon, vivaient encore par l'âme comme par la pensée dans la tradition mystique du moyen âge, pour laquelle la nature, la création du monde et la rédemption de l'humanité ne s'expliquaient que par l'Ancien et le Nouveau Testament, par le Dieu de Moïse et par l'incarnation du Verbe divin en la personne de Jésus-Christ. — Pour Léonard, au contraire, la nature visible et l'humanité vivante étaient les objets exclusifs de sa curiosité. Par suite, il avait adopté la science pour guide unique. Nous avons vu qu'un instinct fatidique, un élan prédestiné l'avait lié à cette maîtresse austère et impérieuse par un serment solennel. Aussi, dans ses carnets qui contiennent une véritable philosophie de la nature, de la morale et de l'art, ne reconnaît-il que deux principes : la nécessité absolue des lois naturelles et l'expérience, comme sources uniques de la connaissance. En dépit de cette méthode, les nécessités de son art et aussi une nostalgie secrète le ramenaient sans cesse aux sujets religieux. Il y a plus. On trouve dans ses notes un passage où l'observateur aigu et le logicien intrépide se heurtent à la porte d'un autre monde. Après s'être extasié devant l'art infaillible de la nature dans ses

créations, le penseur s'écrie : « Rien de plus beau, de plus facile, de plus rapide que la nature. Rien ne manque à ses inventions et rien n'y est superflu. Elle n'use pas de contrepoids pour construire les membres aptes à former le corps des animaux, *mais elle y infuse l'âme qui règle leurs mouvements.* Quant au reste de la définition de l'âme, je la laisse aux moines, ces pères des peuples, lesquels par inspiration savent tous les secrets. *Je laisse de côté les Écritures sacrées parce qu'elles sont la vérité suprême.* » L'ironie contre les moines ignorants saute aux yeux, mais la vénération pour le texte biblique est sans doute sincère. En somme, le Vinci écarte la théologie de ses spéculations. D'autre part, il reconnaît que tous les êtres seraient inexplicables sans l'âme, qu'il renonce à définir. Il admet Dieu comme « premier moteur », mais ne s'en occupe pas davantage. Il admet l'âme comme « ouvrière des corps », mais il ne la conçoit pas en dehors d'eux. Comme philosophe, Léonard fait abstraction de Dieu, de l'âme et du monde invisible. Pourtant, chaque fois qu'il veut pénétrer dans l'arcane des causes premières, il trouve Psyché debout à la porte, comme au seuil infranchissable d'un monde supérieur. Et son apparition ouvre une trouée subite sur l'immense Au-delà.

Il y avait donc deux pôles dans l'esprit de Léonard. D'un côté, la Nature enchaînait son esprit dans son gouffre vertigineux. De l'autre, l'Ame lumineuse, mais insaisissable, l'attirait à des hauteurs sublimes. Il communiait avec le premier par la Science, avec le second par l'Art. Un profond sentiment religieux vivait en lui, mais ce n'était

pas le rocher immuable d'une foi durcie par le dogme. Ce sentiment ressemblait plutôt à une nappe d'eau dormante au fond d'un abîme et prête à se laisser pomper par un rayon de soleil qui saurait plonger jusqu'à elle.

Ce soleil devait luire pour lui dans la fresque de Sainte-Marie des Grâces.

Le jour où Ludovic le More commanda au Vinci de peindre la Sainte Cène au réfectoire de ce couvent, l'artiste éprouva une des plus grandes émotions de sa vie. Ce fut une volte-face instantanée de son âme, suivie d'une ascension et d'une vaste éclaircie. Il lui sembla qu'un tourbillon de lumière l'avait enlevé des sombres arcanes de la nature dans les régions sereines de l'espace. La proposition du duc avait réveillé en même temps la plus haute ambition du peintre qu'il avait l'habitude de refouler dans l'âpre recherche de la vérité. Passion secrète, ou timide espérance, le désir du divin existe chez tout homme. Mais quel tourment aigu ne devient-il pas chez un penseur profond doublé d'un artiste insatiable ? Chez lui, c'est le désir de s'élancer aux derniers sommets, d'étreindre le sublime dans le parfait, d'assouvir enfin la soif dévorante de l'âme à la source de l'être. En vérité, la Sainte Cène, le banquet sacré de l'homme divin, le sacrifice du Verbe incarné, était un problème tentant pour Léonard. Comment les peintres précédents avaient-ils traité le sujet ? Avec une piété enfantine et touchante sans doute, mais sans en soupçonner la profondeur, car le nimbe de dévotion dont ils l'avaient enveloppé ne pouvait que le leur cacher. Giotto en avait bien relevé le pathétique,

mais sans se douter de l'échelle des valeurs chez les apôtres et sans faire ressortir l'énorme supériorité de Jésus sur ses disciples. D'un coup d'aile, Léonard s'éleva au sommet et au centre du sujet, comme l'aigle qui, du fond d'un gouffre, rejoint son aire par-dessus l'océan hérissé des montagnes, en regardant le soleil. Peindre Jésus à son repas d'adieu, à l'instant où il prend la décision suprême de se livrer à ses ennemis, c'était rendre visible le moment psychologique du drame divin qui s'accomplit dans le monde. Peindre en même temps le contre-coup de cet acte sur les douze apôtres aux caractères variés, c'était révéler la nature de cet acte par son effet sur l'humanité, comme le jeu des couleurs dans le prisme révèle la nature de la lumière. C'était l'illumination de l'Humain par le Divin sous un éblouissant coup de foudre. Ajoutons cependant que, dans son idée première et conformément à sa conception scientifique de l'univers, ce Divin n'apparut d'abord à Léonard que comme le résultat de l'évolution humaine, comme la quintessence de l'homme sous la forme de la bonté parfaite et de la charité suprême. Plus tard seulement, lorsqu'il eut presque achevé son œuvre et qu'il n'osa pas donner la dernière main à la tête du Christ, il devait s'apercevoir qu'il y avait en Jésus un élément miraculeusement supérieur à l'humanité et que, pour accomplir le sacrifice du Golgotha, il fallait être non seulement le Fils de l'Homme mais encore le Fils de Dieu. Le penseur accompagna l'artiste à son sommet ; mais, là, l'artiste prouva au penseur qu'il était son maître en lui découvrant un nouveau monde. C'est

ainsi que l'œuvre devint pour son auteur une révélation supérieure à l'œuvre elle-même. Quand l'art se mire dans la pensée, il n'y voit que son image démembrée ; mais quand la pensée se regarde dans l'art, elle y trouve sa synthèse sous une idée supérieure.

Si la *Cène* de Milan fut conçue dans un éclair, son exécution dura des années. L'ensemble de la fresque devait occuper tout le fond du réfectoire et les figures plus grandes que nature donner l'illusion de la vie à celui qui entrait par l'autre bout de la salle. Il fallait couvrir avec le pinceau une surface de trente pieds de large et de quinze pieds de haut. Cela exigeait un travail énorme. Léonard s'y voua avec un zèle minutieux qu'il ne déploya pour aucune autre œuvre, sauf pour le portrait de Mona Lisa. Non seulement il fit de l'ensemble un grand carton, mais il dessina sur cartons séparés l'esquisse des treize figures. Puis, il peignit chaque tête en petit sur un pastel avant de se risquer à l'exécuter en grand sur le mur. La seule manière de donner de la solidité à la fresque est de peindre à la détrempe. Michel-Ange, le Tintoret, Mantegna et le Corrège furent passés maîtres dans cet art qui exige une grande sûreté d'improvisation et ne tolère aucune retouche. Léonard, qui travaillait lentement et voulait pouvoir revenir mainte et mainte fois sur son coloris, choisit la peinture à l'huile, ce qui, malheureusement, devait causer la détérioration rapide de son chef-d'œuvre. Les nombreuses têtes de vieillards et de jeunes gens qu'il avait dessinées, d'après nature, lui servirent de base. Prises dans la réalité, mais transfigurées

par le génie, elles sont la vie même. Comme dit fra Paccioli, pour parler, il ne leur manque que le souffle, *il fiato*. Pour le Christ, Léonard savait bien qu'il ne pouvait pas trouver de modèle et n'en cherchait que dans son rêve les lignes idéales. Malgré l'impatience du prieur, qui trouvait que le peintre n'en finissait pas et grâce à l'appui intelligent de Ludovic, l'artiste put terminer son œuvre à loisir. Le nouvelliste Bandello a fait sur sa manière de travailler le récit impressif d'un témoin oculaire : « Léonard venait souvent de grand matin au couvent des Grâces ; et cela, je l'ai vu moi-même. Il montait en courant sur l'échafaudage. Là, oubliant jusqu'au soin de se nourrir, il ne quittait pas les pinceaux depuis le lever du soleil jusqu'à ce que la nuit noire le mît dans l'impossibilité de continuer. D'autres fois, il restait trois ou quatre jours sans y toucher ; seulement, il venait passer une heure ou deux, les bras croisés, à contempler les figures et apparemment à les critiquer lui-même. Je l'ai encore vu en plein midi, quand le soleil dans la canicule rend les rues de Milan désertes, partir de la citadelle, où il modelait en terre son cheval de grandeur colossale (la statue équestre de François Sforza), venir au couvent pour chercher l'ombre, et par le chemin le plus court, là donner en hâte un ou deux coups de pinceau à l'une de ses têtes et s'en aller sur-le-champ. »

Nous avons vu la genèse du tableau dans l'imagination du peintre par le rayonnement de l'idée mère. Tentons maintenant le mouvement inverse. Essayons d'aller du dehors au dedans par une

contemplation intense et tâchons de pénétrer ainsi à son centre.

La parole fatale vient de tomber des lèvres du Maître : « En vérité, je vous le dis, l'un de vous me trahira. » Comme, dans certaines légendes, une pierre jetée dans un lac immobile y produit un bouillonnement formidable et déchaîne une tempête dans les airs, ce mot terrible, prononcé par celui qui ne se trompe jamais, est tombé sur les apôtres et les soulève dans un tourbillon de surprise, d'horreur, d'exaspération et d'effroi. Au premier coup d'œil, on est frappé par ce vent d'émotion qui passe comme une rafale sur les douze apôtres et les groupe, trois par trois, en quatre vagues qui s'entre-choquent sans se confondre. Jamais l'art de dessiner les sentiments et les pensées par les gestes et les attitudes n'atteignit cette précision dramatique. On voit la scène, on croit l'entendre. Accompagnée de murmures et de cris, la conversation est d'une animation violente. Les têtes se rapprochent, les mains se crispent. Des deux bouts de la table, les bras se tendent éperdument vers le Maître comme pour lui dire : « Explique-nous l'affreux mystère ! » Mais, au milieu de cette bourrasque, la figure de Jésus demeure calme, les yeux baissés dans une méditation profonde. Ses mains posées sur la table s'ouvrent par un geste de mansuétude et de résignation. Sa tête légèrement penchée ressort sur la clarté mourante du jour qu'on entrevoit par la fenêtre du fond. Une majesté douce ruisselle de son front par ses longues boucles et se répand sur les plis fluides de sa robe. Il n'a pas d'auréole, mais sa mélancolie suave nous

pénètre et nous inonde. Il se donne tout entier, et pourtant il demeure inaccessible. Son âme vit dans l'univers, mais reste solitaire comme celle de Dieu.

Telle est l'impression première du tableau de la *Cène* dans son harmonie sublime. La curiosité se tend, l'étonnement augmente à mesure qu'on le regarde et qu'on s'y plonge. Car alors on voit s'accentuer le caractère des personnages et ressortir les intentions psychologiques du maître qui sont d'une singulière profondeur. Ce ne sont pas, à vrai dire, des pêcheurs de Galilée que nous avons devant nous, mais des types royaux de l'humanité éternelle. On y reconnaît trois degrés de sa hiérarchie morale. Ces trois classes d'hommes peuvent s'appeler *les instinctifs, les passionnés,* et *les psychiques* ou *les intellectuels spiritualisés.* Elles se retrouvent chez tous les peuples. Dans l'entourage de Jésus, ce sont les disciples de la lettre, les disciples du sentiment et les disciples de l'esprit. Léonard ne les a pas groupés séparément, il les a mélangés dans son tableau comme ils le sont dans la vie. Mais on les distingue parfaitement dans les quatre vagues humaines que forment les douze apôtres.

Regardez les deux bouts de la table, et vous trouverez les représentants de la première catégorie. A l'extrême gauche, l'énergique et jeune Barthélemy s'est levé. Les deux mains appuyées sur la table, il regarde Judas avec un mélange de stupeur et d'indignation, tandis que le noble et pacifique André se tourne vers le traître en levant les deux mains comme pour l'écarter de lui. A l'autre

bout de la nappe, Simon, un vieillard naïf, étend les mains en disant : « Non, c'est impossible! » Mathieu, qui ressemble à un jeune athlète, d'une franchise impétueuse, réplique à Simon : « Ne vois-tu pas le coupable? » En même temps, il montre de ses deux mains tendues en arrière Judas qui renverse la salière et serre sa bourse d'un poing convulsif. Entre Simon et Mathieu, le fier Thadée, les cheveux en coup de vent et l'œil torve, ajoute avec colère : « Impossible d'en douter... le Maître l'a dit! » Enfin, l'incrédule Thomas, qui a bondi de sa place en sursaut, proteste d'un air sceptique contre l'assertion du Maître et objecte en levant l'index : « Comment? Tu as dit : l'un de nous? » — Ces six apôtres représentent la première catégorie, celle des instinctifs, qui s'en tiennent aux faits visibles et palpables. Ceux-là ont besoin des miracles matériels pour croire. Ils en ont eu à foison, mais cela ne leur suffit pas. Ils en auront d'autres et de plus grands, mais ils en voudront toujours de nouveaux. Honnêtes, braves et convaincus, ils sont indispensables à la propagation de l'Evangile, mais ils n'en sont encore qu'au premier stade de l'initiation et figurent ainsi la majorité des hommes de tous les temps.

Regardez maintenant Jacques Mineur, Jacques Majeur et Pierre, dispersés à droite et à gauche de Jésus en postures violentes. Ce sont les apôtres du second degré, les impulsifs et les hommes d'action. Pierre, dont le profil s'aperçoit entre l'angélique tête de Jean et la noire silhouette de Judas, se projette en avant. Par un injuste soupçon, sa main désigne un apôtre placé au bout de la table. Mais

Jacques Mineur, dont la tête apparaît entre Barthélemy et André, le reprend : « Ne vois-tu pas, clame-t-il, que tu frôles le traître ? » A la même seconde, Jacques Majeur, assis à côté du Christ, se tourne vers lui dans un mouvement d'indignation. Ses bras écartés commentent sa supplication : « Regarde-moi, Maître, s'écrie-t-il, et dis si je suis capable d'une telle infamie ! » — Ces trois apôtres représentent la catégorie des hommes d'action et des enthousiastes violents, auxquels, selon la parole du Christ lui-même, appartient le royaume du ciel. Ils ont compris la sublimité du Christ et la grandeur de sa mission. Ils sont prêts à donner leur vie pour lui. Ce sont les boute-en-train, les réalisateurs, les héros de l'humanité, sans lesquels rien de grand ne pourrait se faire. Toutefois leur fougue et leur précipitation les entraînent souvent au delà du but et les exposent à de terribles réactions. Ils ont besoin d'être modérés et dirigés par une sphère supérieure.

La troisième catégorie, celle des psychiques ou des intellectuels spiritualisés, n'est représentée dans la *Cène* de Léonard que par deux apôtres : Philippe et Jean. Figures exquises de jeunes hommes. Par leur beauté délicate et fine, par leur sensibilité frémissante, ce sont presque des femmes. Philippe se lève, et, penché vers le Maître, les mains ramenées sur sa poitrine, il proteste de son innocence avec une grâce de jeune fille. Quant à Jean, il ressemble à Jésus par ses longs cheveux bouclés et une douceur de vierge épandue dans son attitude et sur l'ovale aminci de son visage. Une indicible tristesse courbe sa tête comme un saule. Il ne dit

rien, lui, car il a tout compris : l'horreur de la situation, la volonté du Maître de se sacrifier pour l'humanité, l'inutilité de toute parole. Il demeure accablé à la pensée de ce qui se prépare. Douleur insondable et immobile, qui ne mesure pas sa profondeur et pleure sur un abîme. Il ne peut que joindre ses deux mains sur la table et prier en silence. — Ces deux disciples sont les plus proches du Christ par l'âme. Interprètes les plus élevés de sa doctrine, ils figurent les initiés de l'Esprit pur, les apôtres de l'Evangile éternel.

Quant à Judas, au profil crochu, qui se retourne vers le Christ avec un regard de défi en s'écriant : « Ce n'est pas moi ! » sa protestation le trahit plus clairement encore que la parole du Maître, car il proclame son innocence avec une mine de bourreau. Ainsi s'opposent, au centre du tableau, les deux extrêmes de l'échelle des âmes, l'homme déchu par le mal, endurci dans l'enfer de l'envie, de l'avarice et de la haine impuissante, et le Dieu fait Homme, le Verbe céleste, l'Amour victorieux par le sacrifice. C'est donc tout le fleuve des puissances humaines et divines qui roule à travers les douze apôtres et le Christ de Léonard, comme le fleuve des sons roule à travers un orgue qui gronde à pleins registres. On y pourrait retrouver, dans les grandes lignes, la hiérarchie des forces qui gouvernent l'univers et coordonnent l'humanité.

Pourquoi le Vinci n'osa-t-il pas terminer la tête du Christ, dont on devine seulement les traits vaguement ébauchés ? Vasari croit le savoir. « Léonard, dit-il, donna tant de majesté et de beauté aux têtes des apôtres qu'il laissa inachevée celle du

Christ, pensant ne pas pouvoir lui donner cette divinité céleste que requiert l'image du Sauveur. » Lomazzo, dans son traité de peinture, confirme cette opinion. Selon lui, Léonard aurait consulté, sur ce point capital, son ami Bernardo Zenale. « Tu as commis une faute impardonnable, lui aurait dit ce connaisseur, en peignant les deux saints Jacques. Jamais tu ne pourras faire un Christ plus beau que ces deux apôtres. » Sur quoi, le maître se serait résigné à ne plus toucher à la tête de Jésus ! Racontars d'atelier, explications de gens qui ne comprennent que le côté technique de l'art. Il se peut que Léonard ait consulté ses amis, mais ce raisonnement douteux, cette lâche timidité de conception n'aurait pu arrêter dans son élan un génie comme le sien. En regardant l'esquisse à la sanguine que fit Léonard pour sa tête de Christ, esquisse qui se trouve au musée de Milan, on se convainc tout de suite de l'erreur de Zenale et de Vasari. Cette tête, d'une suavité merveilleuse, est très supérieure par la puissance de l'expression à celle des deux saints Jacques et même à celle de saint Jean. C'est elle qui a servi de modèle au Jésus de Sainte-Marie des Grâces. Mais elle ne révèle qu'un côté de la nature du Christ, son amour sans bornes, sa sensibilité réceptive. Il y manque la volonté, la puissance rédemptrice. C'est sans doute pour cette raison qu'elle ne satisfit point Léonard, qui aurait voulu faire luire, à travers les larmes de l'Agneau, le rayon victorieux du Sauveur. Que se passa-t-il dans l'esprit du peintre pendant ces longues heures de méditation, où, selon le récit de Bandello, il demeurait immobile devant sa fresque?

Elles furent pour Léonard un choc en retour de sa magie d'artiste, une initiation douloureuse. Cette tête exsangue, dont il avait tracé en tremblant le contour, le fascinait maintenant. Sa pâleur évanescente le dominait ; c'était un véritable envoûtement. Il respirait en elle, et elle respirait en lui. Elle le forçait à revivre non seulement la Sainte Cène, mais encore la Passion tout entière. Il subit avec elle la nuit de Gethsémani, la flagellation devant Pilate. Il sentit la couronne d'épines s'imprimer sur sa tête et la croix s'appesantir sur ses épaules. Il entendit le cri des bourreaux et vit se dresser le gibet du Calvaire. Alors il crut voir la tête merveilleuse s'embraser comme d'un soleil intérieur et le transpercer comme un glaive de ses yeux fulgurants. Ce regard disait : « Pour comprendre ma lumière, il faut avoir passé par la nuit du tombeau. Il faut s'anéantir pour renaître, il faut mourir tout entier pour ressusciter ! » A ce moment, le plus grand des peintres laissa tomber son pinceau. Il avait entrevu le sens spirituel de la résurrection, mais il avait compris aussi que la beauté surnaturelle du Christ est au-dessus de l'art humain.

Et voilà pourquoi Léonard renonça à donner la dernière touche au visage de Jésus. Sublime modestie, suprême hommage du génie, devenu voyant, au mystère du divin, à la métamorphose de l'âme, à son inexprimable résurrection par le sacrifice. Quoique inachevée, cette esquisse du Christ suggère de telles pensées. Avec ses paupières baissées et son ineffable sourire, elle fait pâlir toutes ses rivales, — elle est l'*Unique*.

II

LE ROMAN DE MONA LISA

Plus on connaît et plus on aime.
MONA LISA.

III. — LA JOCONDE ET LE MYSTÈRE DE L'ÉTERNEL-FÉMININ

Les seize années que Léonard passa en Lombardie (1480-1496) à la cour de Ludovic le More, furent les plus heureuses et les plus fécondes de sa vie. Le Vinci était un génie universel et cosmopolite dans le sens le plus large, étranger à tout patriotisme local et même national, mais saturé de l'amour ardent du Beau et du Vrai, avec un sens profond d'humanité.

L'école de peinture qu'il fonda à Milan, et qui lui survécut ne représente qu'un petit compartiment de sa fiévreuse activité. Grâce à la protection de Ludovic le More, le magicien toscan avait pu déployer le brillant éventail de ses facultés merveilleuses et faire jouer en tous sens sa baguette enchantée. L'idée lui souriait d'embellir un des plus beaux pays du monde par le concours somptueux des sciences et des arts rassemblés. Il avait pu à la fois préparer un plan d'irrigation pour la plaine lombarde, poursuivre ses études sur l'aviation, la géologie et la lumière, travailler aux cathédrales de Milan et de Pavie, élever devant le castel du prince, en un modèle de terre, le colosse équestre de Fran-

çois Sforza, peindre l'incomparable fresque de Sainte-Marie des Grâces, caresser savamment maints tableaux à l'huile, madones, portraits de princes et de grandes dames. Avec cela Mammon, le prince subtil de ce monde, auquel le chercheur infatigable s'était non pas vendu, mais lié d'un pacte temporaire, lui avait permis de réaliser quelques-uns de ses rêves dans la mouvante fantasmagorie de la vie. Car c'était lui, Léonard, l'ordonnateur des fêtes rutilantes, où la mythologie grecque ressuscitait dans les jardins du castel en cortèges carnavalesques, au son des flûtes et des cithares. Les Visconti, fondateurs du duché de Milan, avaient pris pour écusson un soleil qui darde des flèches et des vipères à travers des nuées d'or et de roses. Leurs successeurs, les Sforza, adoptèrent cette devise qui symbolise exactement l'esprit des condottieri de la Renaissance : la gloire faisant rayonner la volupté à travers la force et la ruse. Léonard avait réussi pendant quelques années à faire rayonner le soleil de la science et de la beauté à travers ce blason splendide et cruel. Mais l'expérience était dangereuse et le miracle ne pouvait durer.

Si Ludovic le More était un Mécène intelligent, c'était un caractère faible et un médiocre politique. Placé entre le pape, la République de Venise et le roi de France, qui convoitaient son royaume, il crut pouvoir se sauver en les trompant tous les trois. Après lui avoir extorqué séparément son or, ses ennemis finirent par s'allier contre lui. En 1496, Ludovic le More appela Charles VIII en Italie en lui payant une forte somme. Abandonné par lui, il s'allia à Maximilien, empereur d'Alle-

magne, sur quoi Louis XII lui déclara la guerre. En 1499, les Français conduits par Trivulzio, l'ennemi personnel de Ludovic, envahirent la Lombardie.

Le duc de Milan s'enfuit au Tyrol, espérant de là reconquérir son royaume avec l'aide de Maximilien. Mais les mercenaires suisses le livrèrent au roi de France, et le plus riche, le plus brillant des princes d'Italie, mourut misérablement au château de Loches, après dix ans de captivité.

Un contemporain, Paul Jove, le juge ainsi : « Homme d'une grande intelligence, mais d'une ambition sans borne, né pour le malheur de l'histoire. » Verdict trop sévère.

On peut lui reprocher sa légèreté de caractère, son ambition insatiable et sa duplicité. Mais l'histoire ne peut lui refuser le mérite d'avoir été, avant François Ier, le seul prince qui ait compris et protégé le Vinci. Sur la couverture d'un cahier de Léonard, on a trouvé ces mots tracés de sa main : « Le duc a perdu l'État, ses biens, la liberté et rien de ce qu'il a entrepris ne s'est achevé pour lui. » En constatant, par cette note laconique, le désastre de son protecteur, Léonard marquait avec son stoïcisme habituel l'effondrement de son propre rêve.

A partir de ce moment, sa vie ne sera plus, au point de vue matériel et pratique, qu'une vaine recherche, un tissu de déceptions et d'aventures hasardeuses. Toujours harcelé par le souci du lendemain, toujours obsédé par le problème philosophique qui demeura sa grande hantise, il ne trouvera plus dans l'art que des consolations passa-

gères. Il créera encore de merveilleux chefs-d'œuvre mais n'en jouira plus. Son éternelle errance le conduira d'échec en échec jusqu'à l'exil final et à la mort loin de sa patrie. Nous le voyons d'abord au service de César Borgia, pour lequel il fait des plans de tranchées et de forteresses.

L'auteur de *la Cène* de Sainte-Marie des Grâces, devenu l'ingénieur du plus raffiné, mais aussi du plus féroce scélérat de l'histoire, quelle humiliation pour le génie humain et quel symptôme du temps ! Peut-être Léonard assista-t-il au fameux guet-apens de Sinigaglia, où l'on vit trois condottieri pris au filet, égorgés comme des lapins par le généralissime de l'armée pontificale. Ce chef-d'œuvre de perfidie, qui enthousiasma Machiavel au point de vue de la politique expéditive, révolta Léonard. Il se détourna du monstre.

Le génie du Mal, qu'il avait étudié dans le duc de Valentinois, était plus sinistre avec son regard d'acier et son sourire triomphant de démon heureux que la tête de la Méduse agonisante avec toutes ses vipères. Quelque temps après, nous trouvons Léonard à la cour de Léon X, essayant de gagner la faveur du plus intelligent Mécène de la Renaissance. Mais le savant et délicat pontife, qui sut si bien comprendre Raphaël, se défia de l'énigmatique magicien.

Le Vinci revint alors à Florence, devenu un guêpier d'intrigues politiques et de coteries d'art. Il s'y heurta à l'implacable jalousie de Michel-Ange, son rival et son antipode en tout, qui était là chez lui et maître du terrain. On connaît l'histoire de la célèbre fresque de *la Bataille d'Anghiari*

et du stupéfiant carton, qui, après avoir été « l'école de l'Italie », fut brûlé, dit-on, par les disciples de Buonarroti. Le vieil adage, qui veut que nul ne soit prophète en son pays, se vérifia une fois de plus pour Léonard.

Le destin lui ménageait une compensation. C'est au milieu de cette Florence hérissée d'ennemis et pleine de pièges que Léonard rencontra la femme qui devait être une véritable révélation pour son âme et laisser dans son art une trace ineffaçable. Sa mission particulière était de donner, par des images vivantes, une nouvelle interprétation de quelques-uns des grands mystères de la vie. Au seuil de sa carrière, au printemps fleuri de sa jeunesse, le mystère du Mal lui était apparu sous la figure de la Méduse. A l'apogée de sa gloire, le mystère du Divin l'avait percé d'un rayon mélancolique sous la figure du Christ de la Cène. Avant le déclin, au solstice de l'âge mûr, le mystère de l'Éternel-Féminin se dressa devant lui en la personne de Mona Lisa. Aussi troublante qu'éblouissante fut la lumière qui jaillit pour lui de ce miroir magique. Car il parut, aux yeux de l'homme et de l'artiste, que ce mystère contenait les deux autres et les contre-balançait dans son équilibre instable. La Joconde devint ainsi le nœud gordien de sa vie intérieure et de ses plus hautes conceptions.



Le nom de la Joconde, on le sait, est venu à Mona Lisa de son mari Giocondo, obscur Florentin, qui possédait un vaste domaine dans les Ma-

remmes et qui l'exploitait en y élevant de grands troupeaux de taureaux et de bœufs. Cette industrie lucrative forçait le riche entrepreneur à de fréquentes et longues absences. Il est évident que sa femme jouissait d'une grande liberté, puisque Léonard se complut pendant quatre ans à faire son portrait, au milieu de beaucoup d'autres travaux, sans pouvoir se satisfaire et qu'elle lui en laissa l'unique exemplaire. De la femme merveilleuse nous ne savons rien, si ce n'est qu'elle était Napolitaine et de grande famille. Mona Lisa était fille d'Antonio Maria di Noldo Gherardini et la troisième femme de Zenoli del Giocondo, qui l'avait épousée en 1495. Nous ne savons pas davantage quels furent les rapports intimes de Léonard avec la noble dame, qui accorda au maître d'innombrables séances ; car ni Léonard, ni aucun de ses biographes n'en ont jamais soufflé mot. Vasari, qui décrit minutieusement et amoureusement le portrait, dit avec raison qu'il n'y en a pas au monde de plus vivant et que « les fossettes au coin des lèvres sont à faire trembler tous les artistes de la terre ». Il ajoute que Léonard faisait venir fréquemment dans son atelier des baladins et des chanteurs pour éviter que le visage de son adorable modèle ne se figeât dans une expression morose. Mais c'est tout. Que se passa-t-il pendant ces quatre années entre ces deux êtres exceptionnels et uniques, chacun dans son genre ? Nul ne l'a dit, et pourtant ce roman parle avec une éloquence irrésistible par les yeux et la bouche du célèbre portrait. Enfin, les peintures postérieures du maître, dont la plupart sont empreintes du *sourire léonar-*

desque, en fournissent un commentaire singulièrement persuasif. Elles prouvent à quel point le peintre fut hanté jusqu'à la fin de ses jours par le sourire de la Joconde. Ce ne fut pas un roman passionnel dans le sens ordinaire du mot, mais plutôt un drame spirituel, une sorte de gageure et de lutte entre deux grandes âmes, qui essayent de se pénétrer et de se vaincre sans y réussir. En dépit d'une correspondance parfaite, d'une profonde harmonie de sentiments et de pensées, cette lutte se poursuivit avec des phases diverses jusqu'à la séparation finale. Dans ce duel entre deux âmes également fortes, entre deux volontés aussi indomptables l'une que l'autre, les paroles jouèrent sans doute un moindre rôle que la projection des pensées et des vibrations magnétiques.

Ecoutons donc religieusement la mystérieuse et tragique histoire que raconte ce portrait.

*
* *

On se figure aisément ce qu'éprouva Léonard à sa première rencontre avec Mona Lisa. Ce fut sans doute une surprise violente, accompagnée d'un profond émerveillement et d'une dilatation subite de son être. Il avait étudié bien des types féminins, il avait connu et portraicturé les femmes les plus distinguées de l'époque, celles que les poètes contemporains appelaient *les héroïnes* du siècle, comme l'altière et fine Béatrice d'Este et sa sœur Isabelle, duchesse de Ferrare, modèle de grâce, d'intelligence et de vertu parfaite. Il avait rencontré de somptueuses courtisanes d'une per-

versité séduisante et raffinée, il avait effleuré des vierges candides et suaves, dignes de servir de modèles à ses madones. Mais jamais il n'avait rencontré de femme pareille à celle-ci, capable de produire par sa simple présence une commotion aussi forte. A vrai dire, cette femme semblait résumer toutes les autres. Car le sexe tout entier, avec sa gamme de nuances chatoyantes, foncées et claires, se transfigurait chez elle en un exemplaire accompli, où les extrêmes se fondaient dans une harmonie supérieure. Son regard à la fois trouble et lumineux filtrait entre les cils soyeux de ces yeux étranges. La plus subtile ironie s'y mêlait à une passion intense. Une haute sagesse résidait dans ce front magnifique dont les tempes palpitaient sous une pensée ardente. Mais n'était-ce pas le serpent du paradis qui avait dessiné le contour de ces lèvres onduleuses? Sa morsure ne se cachait-elle pas sous le charme d'un sourire incomparable? L'ovale parfait du visage indiquait la force et la finesse, la puissance et la douceur d'une individualité renfermée en elle-même comme dans une forteresse. Cette femme consciente de son pouvoir devait posséder la science dangereuse du Bien et du Mal. En elle Léonard contempla avec étonnement les deux pôles de la nature et de l'âme, que jusque-là il n'avait vus que séparés et opposés l'un à l'autre. Equilibre merveilleux, fusion incroyable, Mona Lisa contenait à la fois la Méduse et la Madone!... Elles sommeillaient là, toutes les deux, sous ce front bombé, dans cette poitrine puissante comme en la profondeur d'une eau dormante. Et Léonard dut se dire : Cela est-il possible?

Déchiffrerai-je cette énigme? Il faut que je la déchiffre... fût-ce au prix de mon génie!

De son côté, Mona Lisa dut éprouver une surprise non moins grande, mais d'un autre genre. Elle connaissait le monde, elle avait étudié sa faune singulière, elle avait provoqué des passions sans les partager. Les hommes de son entourage, y compris son époux, lui semblaient des marionnettes mues par des fils grossiers, qui ne méritaient en aucune façon la confidence de son être intime. Elle était pareille à un lac enseveli entre de hautes montagnes, à l'abri des tempêtes, mais qui réfléchit un ciel orageux. Elle ressemblait encore à un instrument rare, sur lequel des mains maladroites avaient vainement essayé de jouer. Elle dut frémir en la présence de Léonard, comme la harpe dont toutes les cordes vibrent à la fois au premier toucher de la main d'un maître. Mais en même temps une foule de questions surgirent en elle dans un tumulte violent. Saurait-il la comprendre comme il avait su la faire vibrer? L'aimerait-elle, elle qui n'avait jamais aimé? Et lui, le grand magicien de la science et de l'art, que pensait-il d'elle? Pourrait-il, voudrait-il l'aimer? L'Etna en éruption saura-t-il deviner que le Vésuve couvert de cendres est aussi un volcan? A quoi pouvait mener cette aventure?

Depuis son adolescence, la fille de Gherardini avait une singulière habitude. Chaque fois qu'un doute s'élevait dans son âme, à propos d'un personnage de marque ou d'un événement extraordinaire, elle se retirait dans une chambre obscure éclairée seulement par un vitrail peint repré-

sentant un Éros pensif à la torche renversée. Dans ce demi-jour, elle regardait quelque temps le génie mélancolique dont le rayon d'or tombait sur elle d'un fond violet. Alors une voix intérieure s'élevait dans son cœur, et cette voix était presque toujours infaillible. Cette fois-ci, son cœur battait fortement quand elle entra dans le réduit et son sein se souleva à grandes ondes quand la voix, plus grave qu'à l'ordinaire, prononça : « Plusieurs hommes ont perdu la raison, parce qu'ils t'ont aimée et que tu n'as pas pu ou pas voulu répondre à leur amour. A ton tour de trembler ! Léonard ne t'aimera pas ! Ne lui livre pas le secret de ton âme, si tu ne veux pas perdre ta vie. » Une sueur froide courut sur la nuque de la Joconde, mais une révulsion subite se fit dans son cœur. Perdant toute prudence, elle se rebella contre l'ordre sévère et s'écria : « Il m'aimera quand même, car je le dompterai par l'Amour, fût-ce au prix de ma vie ! »

Le Vinci n'avait donc pas eu de peine à obtenir de la noble dame de Naples de faire son portrait. Mona Lisa avait dit à l'artiste d'un air enjoué que jusqu'à ce jour aucun peintre n'avait réussi à reproduire son visage à cause de la mobilité de ses traits et de son impatience à subir le supplice de la pose. Léonard avait répondu modestement qu'il emploierait toutes ses ressources pour accomplir cette œuvre rare. Il lui promit de la distraire et assura qu'en tout cas l'honneur d'avoir tenté une tâche si haute lui suffirait comme récompense. Défi de grande dame et jeu d'artiste, sous lesquels se cachait la double gageure d'une âme ardente et

d'un esprit puissant, également inassouvis dans leur désir effréné d'aimer et de connaître.

Le peintre sut aménager un atelier propre aux entrevues discrètes, une retraite digne de ce grand œuvre d'amoureuse magie. Le gonfalonier Soderini avait mis à sa disposition une grande salle, au fond d'un palais sombre, dans une petite rue voisine de l'Arno. Le demi-jour n'y tombait que d'en haut savamment tamisé par des voiles de diverses couleurs. Sous un rayon cramoisi, un épisode de la bataille d'Anghiari flamboyait sur un chevalet. C'était celui où des cavaliers aux prises, sur leurs montures cabrées et enchevêtrées les unes dans les autres, se disputent âprement l'étendard de la victoire. Une nymphe de marbre, debout dans une niche, versait d'un geste pudique un filet d'eau claire dans un bassin en forme de coquille. Des roses et des iris posés dans des vases de cristal s'épanouissaient sur des bahuts de chêne. Un seul hôte vivant égayait cet asile de rêve et de travail, quand Mona Lisa venait s'y glisser pour s'asseoir en face du maître. C'était une petite gazelle qui se promenait familièrement sur le tapis moelleux. Quelquefois la bête gracieuse des oasis d'Afrique venait poser son tendre museau sur les genoux de la reine de céans, qui la nourrissait de pain blanc et de sucreries. Aux premières séances, le maître fit entendre à son modèle des citharistes et des chanteurs de Florence et fit exécuter devant elle une tarantelle par des danseurs napolitains. Mais bientôt Mona Lisa déclara qu'elle n'avait pas besoin de ces divertissements frivoles et que la conversation du maître lui suffisait. A la longue,

celui-ci étala devant sa compagne attentive tous les trésors de son expérience et de sa pensée. Sans le vouloir, il se laissa entraîner à lui parler de ses déceptions sans nombre, des persécutions de ses rivaux, des humiliations cruelles infligées à l'artiste par les princes qu'il avait servis, de l'ingratitude de plusieurs de ses disciples, du martyre secret de son âme devant l'âpre recherche de la vérité. Il fut étonné de la compréhension immédiate de cette femme, de sa souplesse incroyable, de ses divinations miraculeuses. Elle le suivait, l'accompagnait, le devançait dans toutes ses idées avec une audace ingénue et savante. Par ses visions inattendues sur les hommes et les choses, sur l'art et sur la vie, elle lui inspirait des idées et des sujets nouveaux. Par ses regards insinuants comme par sa voix mélodieuse, par ses gestes discrets comme par sa présence enchanteresse, cette femme était devenue la musique de sa pensée.

Pourtant, s'il s'ouvrait devant elle, elle lui demeurait fermée comme un coffret d'ébène, à triple serrure. Car elle ne lui disait rien de sa propre vie et lui cachait soigneusement son passé. Malgré tous ses efforts, il lui fut impossible d'y pénétrer. Au bout de quelques mois, l'observateur aigu, l'habile dompteur d'âmes dut s'avouer qu'à ce jeu il perdait son latin, son grec et son hébreu. Il reconnut sa défaite absolue. Indéchiffrable dans son fond, Mona Lisa restait pareille à un miroir qui réfléchit tous les êtres, à une harpe éolienne qui vibre à tous les souffles de l'air. L'Éternel-Féminin respirait en elle comme l'âme du monde respire dans la nature, âme diverse et infinie. Cette âme

sans doute avait son sanctuaire, mais il demeurait inaccessible comme une forteresse aux rares pertuis. A chaque assaut, elle se hérissait de nouveaux créneaux et creusait autour d'elle des fossés plus profonds.

Phénomène plus inquiétant encore, à mesure qu'il essayait de suivre cette femme dans ses multiples métamorphoses et de transporter sur la toile les nuances les plus fugitives de son visage, le peintre se sentit comme envoûté dans son tableau. Elle se laissait peindre et posséder comme une chair astrale sous les caresses du pinceau. Et cependant, il ne connaissait, il ne possédait pas son âme. Elle lui échappait toujours et s'épanouissait, triomphante, en des formes nouvelles, tandis que le maître vaincu se sentait chaque jour plus captif et plus possédé. La magicienne buvait-elle l'âme du magicien pour l'emprisonner dans son tableau ? Cesserait-il d'être le maître souverain pendant qu'elle devenait la radieuse Joconde ? Plus d'une fois il en trembla d'effroi, lui le Fort et l'Invincible, et voulut s'interrompre. Mais un charme tout-puissant le forçait à continuer. Il lui semblait que, lorsqu'il aurait atteint la ressemblance parfaite de Mona Lisa sur sa toile, il aurait deviné l'énigme de la Sphinge. Pareil à la toile de Pénélope, le portrait cent fois terminé et cent fois repris était recommencé sans cesse. Et l'emprise torturante et délicieuse de ces deux êtres se renouvelait en un duel silencieux, implacable et acharné.

Lutte décevante, pleine d'ivresses secrètes et de craintes étouffées, qui n'eut d'autres témoins que

les murs noircis d'un vieux palais de Florence et les crépuscules pourpres ou cuivrés de l'Arno. Elle se poursuivit, malgré de longues interruptions, en dépit des fréquentes absences de Mona Lisa, de ses voyages mystérieux et des soucis multiples, des travaux accablants de l'artiste. Sous un calme apparent, Léonard était inquiet et agité. Quant à Lisa, toujours diverse et toujours la même, elle ne montrait ni impatience, ni lassitude. Elle jouissait de son empire incontesté. Ne possédait-elle pas le maître d'autant mieux qu'elle n'était pas sa maîtresse? N'était-elle pas sûre qu'un jour ou l'autre il tomberait à ses pieds, foudroyé par le dieu inconnu, et qu'alors confondus et transfigurés ils entreraient dans un nouveau monde? O félicité sans borne, dans un anéantissement et une résurrection à deux ! Elle attendait la crise sans vouloir la provoquer. Deux événements extérieurs la précipitèrent. Messer Giocondo, embarrassé dans ses affaires et pris d'un soupçon subit, rappela sa femme dans son castel des Maremmes par une lettre menaçante. D'autre part, le cardinal d'Amboise, auquel Léonard avait écrit pour entrer au service du roi de France, priait Léonard de se rendre auprès de lui à Milan. L'heure du destin avait sonné. Le passé, ce tyran de l'avenir, ressaisissait la femme. Le travail, ce tyran du génie, rejetait son carcan sur son esclave. Après des jours ineffables, il fallait se séparer et retomber des paradis d'un rêve inouï dans les chemins sinistres de la réalité.

Ce fut sans doute une heure solennelle, celle où le maître pensif et l'impassible Mona Lisa, prise d'un tremblement subit, s'avouèrent cette double nou-

velle. Léonard venait justement de terminer le portrait et d'ajouter quelques retouches aux cils frémissants à peine visibles, à la commissure des lèvres sinueuses, à la gaze du front et à l'ombre à peine perceptible qui marque la naissance de la gorge sous la moire sombre de la robe. Il regarda le paysage fantastique qu'il avait évoqué derrière Mona Lisa, ces rochers rougeâtres et pointus de forme volcanique pareils aux dolomites du Frioul, entre lesquels circulent des rivières serpentines. La destinée qui les guettait l'un et l'autre lui paraissait maintenant aussi sombre que ce paysage qui l'avait charmé jadis. Embrassant d'un seul coup d'œil la tête qu'il avait baignée d'une atmosphère violâtre pour en exprimer toute la magie, il fut frappé de son triple caractère de suavité, de puissance et de mystère. Alors une douleur presque intolérable le saisit à la pensée qu'il allait perdre pour toujours cette source de vie. Du moins voulut-il avoir le dernier mot de ce mystère avant l'adieu suprême. Rompant la contrainte sévère qu'il s'était imposée jusque-là, il s'écria donc : « O Mona Lisa, Femme qui contiens toutes les femmes, toi que j'ai peinte et que je ne connais pas, magicienne qui défies les mages, toi si douce en apparence et si redoutable au fond, si limpide quand tu réfléchis le ciel et si trouble quand ton âme se convulse sous la tempête, transparente et impénétrable, sublime et perverse..., comment se fait-il qu'au fond de ton cœur je vois trôner à la fois la Méduse avec la Madone? Qui donc es-tu ? Je n'ai pas deviné ton énigme, mais, — puisqu'il faut nous quitter, — dis-moi ton secret. »

Le sourire subtil qui courait d'habitude sur la bouche onduleuse de Lisa se contracta en un pli amer lorsqu'elle lui répondit : « O grand Léonard, roi des peintres, seigneur de l'Art, magicien très puissant, toi qui sondes la terre et le ciel, les métaux et les âmes, la nature et l'homme, toi qui devines et comprends tout, tu n'as pas deviné, non, tu n'as pas compris que je t'aime avec la même frénésie que tu aimes ta science implacable. Je t'aime, parce que je te comprends, toi et ton désir. Je sais ton pouvoir et ta force, mais je sais aussi ce qui te manque : l'enthousiasme sans mesure, la foi audacieuse qui crée un nouveau monde !... Oui, tu as raison, je porte en moi la Madone et la Méduse. Tu veux mon secret? Il est dans ma devise : *Tout le Bien avec l'Amour, tout le Mal sans Lui*. Aucune profondeur de l'enfer où je ne saurais me précipiter si l'amour d'un puissant comme toi me faisait défaut. Aucune hauteur du ciel que je ne pourrais atteindre avec lui. Ne me laisse donc pas retomber dans le gouffre après m'avoir élevée à ton sommet... Partons, fuyons ensemble... Chacun de nous deux porte en lui-même un monde incomplet ; confondons-les pour les épanouir. Seuls, nous sommes faibles ; à deux, nous serons invincibles... Tu feras parler celle que tu as souvent appelée la Muse du Silence... Ma vie la plus ardente viendra colorer tes visions et mon cœur palpitant te dira leur secret ineffable ! »

Jamais Léonard n'avait connu pareille tentation, jamais il n'avait hésité entre deux routes contraires comme à cette voix musicale, qui l'enveloppait comme un sanglot profond de la mer. Quel choix

cruel dans ce dilemme! D'une part, la Science austère, la gloire mondaine, le pouvoir reconnu, avec leurs horizons limités, leurs satisfactions certaines ; de l'autre, l'Amour, la passion, l'extase, ciels inconnus, espaces infinis, gouffres et vertiges. Le voyageur qui a gravi l'Apennin jusqu'aux sapinières de la Vallombrosa et qui, par les temps clairs, voit miroiter, dans les brumes de l'horizon, d'un côté la mer Adriatique et de l'autre la mer Tyrrhénienne, éprouve une sensation analogue. Comme l'oiseau migrateur qui plane dans ces régions, Léonard pouvait s'élancer dans l'horizon de feu avec cette femme-lyre que la destinée lui présentait. Il pouvait tenter une vie nouvelle d'amour, de rêve et de création. Mais que d'obstacles et que de risques ! Dans cette aventure, ne laisserait-il pas sa force et son génie ? Il eut peur du gouffre, peur de l'inconnu. Comme jadis, dans l'excursion alpestre, il avait reculé devant la caverne, il recula devant la Femme.

Après avoir baisé les mains de Mona Lisa, ces mains de princesse, aux longs doigts fuselés qui avaient la douceur des ailes de cygne, il allégua sa parole donnée au cardinal d'Amboise, son serment à la Science, l'austérité de sa vie... Il refusa, avec la mort dans l'âme, — mais il refusa.

Quand il releva son front incliné, le visage de son modèle avait pris une teinte olivâtre, et l'artiste effrayé aperçut un instant le fauve éclair de la Méduse dans l'œil de la Joconde. L'assurant de sa reconnaissance infinie, il la supplia de ne pas rompre entièrement leurs relations, de lui conserver sa suave amitié et de lui écrire quelquefois pour qu'il puisse la suivre et veiller sur elle à dis-

tance comme un père. Mais elle refusa à son tour et fut inflexible. « Pas de fade liqueur, dit-elle, après la coupe enchantée que nos lèvres ont effleurée sans la boire. Mon cœur gèlerait sous le clair de lune de l'amitié, après le soleil du grand amour qui a lui sur nous. J'ai voulu le Ciel ou l'Enfer tout entiers ; je prends l'Enfer, puisque tu ne veux pas de mon ciel. Tu ne sauras plus rien, *plus rien* de ma vie future. Et si jamais tu me rencontres dans l'autre, tu trembleras peut-être devant la démone que je puis devenir !

— Laissez-moi du moins, dit Léonard, le souvenir de cet amour qui ne ressemble à aucun autre, votre portrait, notre enfant, *notre œuvre* commune. Il sera mon génie protecteur !

Il se fit un grand silence, pendant lequel l'œil fixe de la femme, dardé sur le maître, continua à le transpercer comme un glaive. Enfin, son regard se radoucit, et la Méduse redevint la Joconde. Sa bouche reprit son sourire habituel, mélange indicible de tendresse et d'ironie, et elle dit d'une voix basse et comme voilée : « J'y consens. Quant à moi, je n'ai pas besoin de ton portrait. J'ai conçu de toi une image plus belle que celle que tu pourrais retracer toi-même, quoique tu sois le premier des peintres. Je te connais à fond, mais tu me connais à peine. Si grand que tu sois, tu ignores encore bien des choses. Quelque jour peut-être découvriras-tu le grand secret. Tu as pris pour devise : *Plus on connaît et plus on aime ;* mais tu ne connais pas l'envers de cette vérité : *Plus on aime et plus on connaît.* Puisses-tu trouver une autre patrie, que mon âme dans le désert affreux du monde, et puisse

ton génie te consoler de ton irrémédiable solitude! Tu ne l'apprendras qu'à ta dernière heure : le sacrifice est le secret magique de l'Amour, et l'Amour est le cœur du Génie !... »

Ainsi se connurent et se séparèrent le magicien de la peinture et cette femme, merveille de son sexe, en qui l'âme du monde, qui est l'Éternel-Féminin, parut se contempler avec ses deux pôles, comme en un miroir d'élection. Ils étaient faits pour se comprendre et se compléter. Cependant ils s'attirèrent et s'aimèrent sans pouvoir se fondre. Un sort contraire les arracha l'un à l'autre dans un siècle violent, où les grandes passions, la science, l'amour et l'ambition, se soulevèrent à leur comble, comme des vagues irritées qui se heurtent de leurs crêtes écumantes sans pouvoir se renverser.

IV. — LE DÉCLIN ET LA MORT DE LÉONARD LA LÉDA, LE PRÉCURSEUR ET LE MYSTÈRE DE L'ANDROGYNE

Plus de dix ans se passèrent pour l'artiste errant en vaines tentatives, en longs ennuis. En 1515, il atteignit l'âge de soixante-trois ans. A ce moment, la brusque descente de François Ier en Lombardie décida Léonard à quitter Rome, où il avait vainement brigué la faveur de Léon X, pour chercher fortune auprès du roi de France. Il alla le rejoindre à Pavie dès son arrivée et le suivit à Bologne. Ce fut entre eux une entente parfaite. Le jeune vainqueur de Marignan était dans tout l'éclat de sa gloire naissante et de sa folle jeunesse. Ce roi chevaleresque et libertin, qui semblait sortir du

poème de l'Arioste, se montrait aussi variable dans ses amours que dans sa politique. Léger en tout, il prenait l'art au sérieux. Il fut le premier souverain de France et peut-être le premier des Français qui comprit la beauté merveilleuse et l'incomparable supériorité de l'art italien. Son désir le plus ardent était de le faire passer en France, en attirant chez lui les premiers artistes d'Italie. Dès sa première entrevue avec Léonard, il l'appela « mon père ». Le geste de Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien est certes fort gracieux, mais ce nom de « père » donné par François Ier à Léonard témoigne d'un sentiment plus intime. Il prouve la reconnaissance filiale du jeune souverain envers le vieux maître, qui lui ouvrait les secrets du Beau, et son désir de se mettre humblement à son école.

La faveur royale fut illimitée. Voulant fixer définitivement l'artiste dans son royaume et l'attacher indissolublement à sa personne, François Ier l'emmena en France et lui donna le château de Cloux, près d'Amboise, sa propre demeure habituelle. En 1517, nous trouvons Léonard installé dans cette jolie résidence, entre la Touraine et la Sologne. Il a pour seuls compagnons un gentilhomme milanais, Francesco Melzi, son disciple inséparable, et un serviteur fidèle. Mais il jouit de sa liberté entière. Le roi lui avait constitué une pension de 700 écus. Il lui fit les honneurs de ses séjours de choix. Il lui montra le château de Blois, où une statue équestre du roi de France armé en chevalier et toute dorée resplendit sur la porte d'entrée. Il l'hébergea au château d'Amboise, qui mire orgueilleusement ses tours à poivrière dans la Loire. Il le

promena dans la vaste forêt, où le roi se proposait de construire le château de Chambord, dont on admire aujourd'hui les quatre donjons énormes et l'escalier tournant à balustrade ajourée représentant une joyeuse escalade de nymphes et de satyres. Et, pendant les molles chevauchées le long des méandres de la Loire, le monarque exubérant avait dit à l'artiste rêveur : « Tout ce que tu viens de voir n'est rien auprès de ce que tu peux faire. Te voilà libre de travailler à ta guise. Palais, statues, tableaux, je trouverai beau tout ce qui sortira de ton cerveau. J'ouvre un crédit illimité à ton génie. Imagine, invente, crée ; je réaliserai tes songes. Dispose du marbre, du bronze et des couleurs ; je veux peupler mon royaume de tes œuvres. »

Rentré au manoir de Cloux, Léonard s'était mis au travail. Ingénieur, il fit d'abord un plan d'irrigation pour le bassin de la Loire. Architecte, il dressa le modèle d'un nouveau château que François I[er] voulait bâtir à Amboise. Se souvenant enfin qu'il était peintre, il reprit dans ses cartons ses innombrables esquisses de sujets religieux et profanes. Pourquoi donc lui semblaient-elles si ternes ? Pourquoi aucune d'elles ne voulait-elle prendre couleur et vie ? Hélas ! cruelle ironie du destin, au moment où il venait de trouver un roi selon son cœur qui lui offrait de réaliser ses plus audacieux projets, le grand artiste se sentait terrassé par l'âge, accablé de fatigue et frappé d'une langueur physique et morale, qui contrastait avec sa bouillonnante jeunesse et l'inlassable ardeur de son âge mûr. A l'époque triomphale de sa faveur auprès de Ludovic le More, il avait fait le plan d'un pavillon

pour la duchesse Béatrice, qu'il comptait illustrer de peintures sur la légende de Bacchus, en infusant dans le mythe grec les pensées profondes que lui avait inspirées l'étude de la nature et de ses règnes. Souvent aussi, en se promenant sous le scintillement multicolore des verrières, dans la sombre cathédrale de Milan, il avait rêvé d'illustrer l'histoire du Christ par une série de fresques pareilles à celle de Sainte-Marie des Grâces. Dans ces œuvres, il eût éclairé la tradition divine par sa connaissance des âmes et de leur hiérarchie, pareille à celle des anges qui montent et descendent l'échelle de Jacob. Les Madones et les Saintes Familles de Léonard n'étaient que les ébauches partielles de ces conceptions grandioses, qu'il eût voulu exécuter avec une minutie scrupuleuse, à cause de son besoin de perfection. Qu'avait-il fait de tout cela ? Rien ou presque rien. Des épisodes épars surnageaient tristement. L'ensemble avait sombré avec l'idée-mère dans le naufrage de son existence. Il avait laissé passer l'heure sublime de l'inspiration, où les visions fulgurent devant les yeux comme des êtres vivants, où il faut les fixer au risque de les perdre à jamais. Maintenant il était trop tard ! Déjà Léonard sentait sa pensée se voiler et la paralysie étreindre lentement son bras droit. N'avait-il pas eu tort de sacrifier l'Art à la Science ? Cette Science hautaine, qui lui promettait le secret des choses, l'avait leurré. Elle pouvait sans doute atteindre les causes secondes, mais les causes premières lui échappaient. En revanche, en peignant ses chefs-d'œuvre, Léonard avait senti frémir en lui l'étincelle divine, Le seul moyen, pour l'homme, de connaître Dieu,

n'est-il pas d'aviver en lui cette étincelle ? La voie unique pour se rapprocher de lui, n'est-elle pas la prière ou l'enthousiasme, l'extase ou la création ?

Ce retour sur ce passé amena Léonard à une autre constatation non moins amère. Faute de s'être donné tout entier à l'art et à son inspiration, non seulement il n'avait pas accompli son œuvre, mais il n'avait pas davantage résolu le problème qu'il s'était posé dans ses recherches scientifiques Il n'avait pas deviné l'énigme du Sphinx-Nature. Et pourtant, le voile épais qui recouvre le mystère universel avait paru se déchirer deux fois, lorsqu'il avait peint la tête de la Méduse et lorsqu'il avait esquissé celle du Christ, lumière perçante et courte comme l'éclair. Deux fois le voile s'était refermé et l'avait laissé dans les ténèbres. Maintenant, à la fin de sa vie, sous l'étreinte menaçante de la vieillesse, dans le naufrage presque total de son œuvre, le mystère du Mal et le mystère du Divin se redressaient devant lui comme deux météores inquiétants. Elle remontait de l'abîme, la sinistre tête coupée avec son regard meurtrier et son casque de vipères. Elle redescendait aussi du ciel, la tête de Jésus, au doux sourire d'infinie pitié. Mais il n'osait plus les interroger, car elles lui disaient l'une et l'autre : « Dieux ennemis, nous régnons éternellement sur la nature et sur l'homme. Mais on ne peut pas nous servir tous les deux. Toi qui oses nous évoquer ensemble, essaye donc de nous concilier. Nous t'en défions ! »

Ainsi, la vie du grand magicien de la peinture, qui rechercha si sincèrement la vérité profonde du

réel et l'ineffable beauté de l'idéal, semblait finir dans le désespoir du doute et de l'impuissance.

De cette sombre humeur, de ce pessimisme caché, il nous reste un document irréfragable. C'est l'image inoubliable que Léonard traça de lui-même dans un dessin à la sanguine qui se trouve au musée de Turin[1]. Ce ne sont que quelques coups de crayon d'une extrême finesse, mais le portrait, d'un réalisme saisissant, est criant de vérité. Jamais mélancolie de vieillard n'a été burinée avec cette énergie incisive. Le masque puissant ressort en plein relief d'une chevelure et d'une barbe blanches aux grandes ondes. L'immense front chauve est sillonné de rides transversales, qui indiquent l'intensité de la pensée. De dessous la broussaille épaisse de leurs sourcils, les yeux lancent un regard perçant sur le monde hostile. La lèvre inférieure avance d'une moue dédaigneuse. Quelle confession tragique dans ce regard aigu, dans cette bouche amère ! Cet homme a tout vu, tout jugé, tout souffert. Il n'attend plus rien de personne. Et pourtant, je ne sais quelle lumière, qui erre encore sur ce front dévasté, rappelle que jadis il fut touché du rayon divin. C'est la tête d'un lion vaincu par la vieillesse, mais d'un lion.

*
* *

Depuis le jour lointain où Léonard s'était séparé de Mona Lisa, il avait refoulé son image dans l'arrière-fond de sa mémoire. Mais elle y siégeait comme une divinité cachée dans le sanctuaire des

1. Il est reproduit en tête du beau livre de M. Gabriel Séailles, *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant*, 1892 (Paris).

dieux Lares. Leur dernière entrevue, leur adieu poignant, les paroles solennelles et menaçantes de la Joconde, lui avaient laissé une flèche au cœur. A chaque tête de femme qu'il peignait, le sourire de la Joconde se glissait involontairement sous son pinceau. Chose étrange, il puisait sa vie meilleure dans l'image de cette femme dont il avait repoussé l'amour. Quand Léonard avait montré le portrait miraculeux à François Ier, celui-ci s'était écrié : « Cette femme est plus belle que toutes les autres, car elle les renferme toutes, et comme je ne puis pas avoir le modèle, je tiens au moins à posséder le portrait. » A ce mot, Léonard pâlit. Il sentit de nouveau le dard invisible lui lanciner le cœur. Il se reprocha d'avoir trahi une seconde fois Lisa en révélant à son protecteur profane cette image sacrée. Mais il dut céder : qu'aurait-il pu refuser au roi généreux à qui il devait tout[1] ? Le sacrifice accompli, le regret du peintre devint plus vif. Il lui parut qu'il s'était dépouillé du bon génie qui le gardait. N'avait-il pas commis un de ces crimes subtils qui échappent à la justice humaine, mais que les dieux punissent d'autant plus sévèrement ? Il s'était séparé de ce qu'il avait de plus cher... il avait vendu la fille adorable d'un amour immortel ! Alors commencèrent pour lui des jours terribles. La déesse, dont il avait livré l'idole, sortit plus impérieuse de son arcane, armée d'un nouveau grief et d'un nouveau pouvoir. Dégagée des champs élyséens du souvenir, plus présente, plus vivante que jamais, l'ombre de

1. Léonard vendit le portrait de Mona Lisa pour 4.000 écus au roi.

Mona Lisa l'obsédait sous deux formes diverses. Tantôt séduisante, enjouée, elle se glissait sur les genoux du vieillard solitaire, l'enlaçait de ses bras et lui murmurait à l'oreille : « Si tu m'avais aimée comme je t'aimais, nous aurions conquis notre ciel ensemble, mais maintenant il est trop tard, — trop tard ! » Tantôt elle se dressait devant lui, vêtue de noir comme une prêtresse funèbre, un flambeau à la main. Et de sa bouche partaient les paroles fatidiques du jour de l'adieu : *Tout le Bien avec l'Amour et tout le Mal sans lui !* En prononçant ces mots, elle renversait la torche et l'éteignait contre terre.

A ce souvenir redoutable, à cette menace de l'ombre chérie transformée en Némésis, Léonard frissonnait. Un amas confus d'hypothèses étranges, d'inquiétudes effarantes l'assaillit. Qu'était devenue la Joconde dans son château des Maremmes? Avait-elle subi la vengeance sournoise de l'époux? A quels excès s'était-elle portée? Vivait-elle encore, ou avait-elle mis fin à sa triste existence par un suicide héroïque? — Vaines questions, énigme insoluble des belles âmes dans le vortex de l'univers. Entre Elle et Lui, régnait désormais un abîme infranchissable, un silence éternel. — Et le froid serpent du remords s'enroulait autour du cœur glacé du vieux magicien, frappé d'impuissance.

Mais une fois encore le vieux lion blessé voulut rebondir. Une fois encore, l'artiste se ramassa et tenta de vaincre l'insupportable douleur de l'homme. Il se souvint que, peu avant leur séparation, Mona Lisa lui avait suggéré de peindre une Léda très différente de celle que les autres peintres de la Renais-

sance avaient l'habitude de représenter, une Léda pensive et spiritualisée. « Au lieu de presser l'oiseau divin, au plumage de neige, sur son sein gonflé de volupté, disait Mona Lisa, la Léda que j'ai vue en rêve se tenait debout près du cygne dans une attitude songeuse. La bête ailée tendait vers la Femme son corps frémissant et son bec ouvert. Mais Elle, en caressant son col, lui infusait le rythme de son corps et l'harmonie de son visage incliné vers lui. » Avec quelle émotion Léonard se rappelait maintenant cette vision radieuse, contée par l'amie en des temps plus heureux ; avec quelle force elle resurgissait dans sa mémoire sous la nuit tombante de la vieillesse ! Il l'avait esquissée jadis, puis oubliée, alors qu'il tenait le bonheur dans sa main sans le comprendre. Sous le coup d'un regret tardif et d'un désir inextinguible, il voulut donner la vie et la couleur à ce rêve splendide, dont maintenant seulement il pressentait le sens merveilleux. Il reprit donc son pinceau et se remit à l'œuvre d'une main affaiblie, mais redevenue subitement impétueuse.

Dans ce tableau, on voyait Léda debout au bord d'un étang noir. D'une blancheur éclatante comme un lis d'eau, son corps sinueux dessine au premier plan ses formes opulentes et sveltes. Image suprême de séduction, nudité à la fois voluptueuse et chaste. Dans l'ovale penché du visage aux cheveux crêpelés, dans la mélancolie des grands yeux, dans la douceur infinie de la bouche, le sourire de la Joconde s'épanouit avec une intensité surnaturelle. Et, derrière elle, le sombre marécage s'étend à l'infini. Mais par-dessus le crépuscule, le ciel flamboie du pourpre

à l'orange et de l'orange au violet. On dirait que la femme et le cygne se marient dans un chant de cristal, dont l'écho fait vibrer le prisme de l'atmosphère d'une ardente symphonie. Le chant du cygne palpite en lumière, et la lumière palpite en mélodie[1].

En peignant ce tableau, Léonard éprouva un sentiment nouveau. Il lui sembla qu'une sorte de communion se rétablissait entre lui et la femme qui l'avait fasciné jadis. Chose singulière, à l'époque où il la voyait si souvent en faisant son portrait, où il l'étudiait avec une attention inlassable et une curiosité toujours nouvelle, jamais cette communion n'avait été si intime et si profonde. Une illumination subite se fit alors dans son esprit. A travers cette femme, l'Eternel-Féminin, cette puissance éparse dans tout l'univers, se révélait comme au centre éblouissant d'un miroir concave. La femme complète et consciente se trouvait être le point d'intersection des forces extrêmes et opposées de la nature. Jadis, avec la *Méduse*, il en avait saisi la manifestation infernale comme force du Mal. Maintenant, avec le tableau de la *Léda*, suggéré par l'amie perdue, il en comprenait la manifestation divine, comme force du Bien. Ce n'était plus le pouvoir destructeur et monstrueux de la femme livrée aux bas instincts, mais l'effluve inspirateur, la force régénératrice de l'amour vrai, du sacrifice créateur. Lien universel, harmonie des contraires. De ce point brûlant, quels rayons jaillissaient à gauche, à droite, en bas et en haut, en tous sens,

1. Ce tableau a été perdu comme tant d'autres du maître, mais une esquisse de sa main s'en trouve au musée de Windsor. Elle est reproduite dans le livre d'Eugène de Müntz.

vers les régions lointaines du monde ! Ainsi Léonard avait reçu de sa Joconde ce que la science seule n'eût jamais pu lui donner.

D'une sphère inconnue, elle lui parlait encore à travers ce tableau. Grâce à elle, il tenait enfin la clef du grand mystère du Mal et du Bien et de leur lutte nécessaire dans le monde. Par elle et avec elle s'accomplissait en lui la rayonnante victoire du Bien sur le Mal. Et le peintre pouvait se dire que, par l'ensemble de son œuvre incomplète et suggestive, il transmettait cette clef précieuse à ceux qui sauraient la comprendre et s'en servir.

Quand Léonard déposa son pinceau sur le chevalet de la Léda terminée, un grand apaisement se fit en lui dans une mélancolie plus sereine. N'avait-il pas accompli le désir de la Joconde ? — Vivante ou morte, sans doute qu'à cette heure elle lui avait pardonné.

En achevant cette œuvre, le Vinci s'était dit : « Voilà mon *chant du cygne.* » Et pourtant il devait peindre encore le *Précurseur*, qui, avec la *Léda* et le *Bacchus*, représente le testament de l'artiste et du penseur, précieux héritage que la France a l'honneur de posséder au Louvre.

Le *Jean-Baptiste,* qui fascine et ensorcelle tout le monde, a déconcerté la critique, parce qu'il est à la fois païen et chrétien. Certes, il ne rappelle guère le prophète vêtu de poil de chameau qui prêchait la pénitence sur les bords du Jourdain et qui annonçait la venue du Messie, mais il mérite le nom de *Précurseur* en ce qu'il présage un Christ nouveau, manifesté à travers un homme régénéré.

Peut-être aurons-nous quelque peu défini sa nature en disant qu'en lui l'Eternel-Masculin et l'Eternel-Féminin réalisent leur compénétration et leur fusion parfaite. Spirituellement parlant, c'est vraiment l'Androgyne! Mais quel travail pour le devenir! Il a fallu que les deux monstres de l'abîme, la Méduse et le Dragon, fussent vaincus. Il a fallu que la Luxure, cet orgueil de la chair, et l'Orgueil, cette luxure de l'esprit, fussent foulés aux pieds. Il les a terrassés le jeune et fluide athlète. Et c'est pour cela qu'il a pu se muer en cet être ingénu, vif et léger comme le feu, dont la chair délicate semble tissée dans l'éther transparent. Son type rappelle le *Bacchus*, mais quelle différence d'attitude et d'expression, quelle métamorphose d'âme! Le *Bacchus* est trempé de soleil, immergé en pleine sève terrestre, tandis que ce nouveau Dionysos ressort en plein relief des ténèbres de son clair-obscur comme l'apparition d'un autre monde. Il en reflète la lumière qui caresse ses flancs et sa poitrine, en même temps qu'elle éclaire du dedans son visage. Ce monde de l'Au-delà, ce royaume spirituel qu'il voit, mais qu'on ne saurait décrire, son bras arrondi le désigne d'un geste charmant et familier et son doigt levé le montre avec certitude. Sa tête inclinée sourit d'une céleste ivresse. Dans ce sourire et dans ce visage, qui ne reconnaîtrait pas le sourire ineffable de la Joconde transfigurée?



Après un brusque refroidissement et une courte maladie, Léonard de Vinci expirait brusquement le

22 mai 1519, au château de Cloux. Par son testament, il venait de léguer à son fidèle disciple, Francesco Melzi, ses dessins et ses nombreux carnets renfermant ses pensées philosophiques et les notes minutieuses de ses recherches scientifiques. Le corps de l'illustre artiste fut inhumé dans la chapelle du château d'Amboise. Malgré toutes les recherches, il a été impossible de retrouver sa dalle. D'autre part, personne n'a jamais rien su de la destinée de Mona Lisa, après sa séparation d'avec le grand peintre. Le corps de l'un et la vie de l'autre ont disparu sans trace. Mais les tableaux, dans lesquels ces deux êtres ont si intensément mélangé leurs quintessences et accompli en quelque sorte leur mariage mystique, luisent toujours sur l'obscur mystère du drame humain comme des flambeaux incandescents de l'âme ou comme des soleils lointains dont la lumière intermittente se cherche à travers les espaces.

Au cours de ses explorations dans les Alpes, Léonard avait fait jadis l'ascension périlleuse du mont Rose, de cette cime immaculée, qui, d'un trône de glaciers, domine le massif du mont Cervin et toute la Lombardie. Son regard avait plongé dans ces vallées qui, de cette altitude, ne sont plus que d'étroites fissures ou des chaudières de nuages. Il avait embrassé d'un coup d'œil cet âpre paysage, où l'on ne voit plus que le roc, le nuage et le ciel. Il avait observé que l'azur devient plus foncé et presque noir à mesure qu'on s'élève dans l'atmosphère et que l'air se raréfie. Il avait trouvé là l'ivresse des grands créateurs, qui boivent à même l'âme solaire de la Vérité, mais se sentent

alors si loin des hommes ! Il avait réalisé son idéal : l'équilibre aux sommets... le calme dans les extrêmes... mais à quel prix ? — On dirait que cette solitude des cimes il l'emporta avec lui au milieu des foules, des cours princières, parmi ses élèves et auprès des femmes. Partout elle maintenait autour de lui un rempart invisible, mais infranchissable. Ses meilleurs disciples ne purent pénétrer sa pensée intime et sa fin ressemble presque à un effondrement. Une auréole de mélancolie plane sur son œuvre.

Plaignons-le, mais envions-le aussi. L'artiste peut-il demander à Dieu une plus belle récompense que la joie de créer ? Toute grande vie est une apothéose sur un naufrage et pourrait avoir pour devise l'héroïque parole de Shelley : « Persévère... jusqu'à ce que l'espérance crée de son propre naufrage la chose contemplée ! »

CHAPITRE VI

RAPHAEL ET LE GÉNIE DE LA BEAUTÉ

> Le sentiment du Beau est le ressouvenir d'un paradis perdu et la nostalgie d'un ciel à conquérir.

Disons pour commencer le motif dominant qui chante dans cette âme, l'idée-mère, clef de son œuvre et rythme de sa vie.

La Beauté, qui est la forme même du Divin, cette beauté à laquelle aspirait Léonard est le domaine propre de Raphaël. C'est par prédestination, pourrait-on croire, qu'il porte le nom de l'Archange de la Beauté comme Michel-Ange porte celui de l'Archange de la Force, comme Léonard, ce Roi-Mage de la Science, est marqué du signe léonin de l'Esprit, maître des extrêmes, de l'Esprit qui embrasse la Nature par ses deux bouts, l'Humain et le Divin, le Mal et le Bien, les Sens et l'Ame. Raphaël, lui, n'a pas besoin de ce formidable voyage et de cette terrible étreinte pour produire son œuvre. La Beauté divine est sa patrie céleste ; il en apporte le reflet ; elle réside en lui. Il n'aura qu'à la laisser s'éveiller doucement dans son cœur,

au contact des influences favorables que lui a ménagées la Providence, pour accomplir sa mission terrestre et secouer sur le monde ses innombrables chefs-d'œuvre, comme les fleurs et les fruits d'une corne d'abondance, que les Grâces recueilleront dans leurs bras et qu'une légion d'Amours répandra dans le monde. Cette nature chaotique et grouillante, à travers laquelle Léonard sut retrouver le Divin, Raphaël la regarde du haut de son ciel, à travers le prisme de ses yeux angéliques. Il est chargé de rendre aux hommes le sens de la Beauté, perdu depuis les Grecs. Aussi revêtira-t-il le monde nouveau de l'Ame, découvert par le christianisme, du charme de la beauté visible. D'autre part, il insufflera une spiritualité nouvelle à l'hellénisme renaissant.

Ayant ainsi défini le génie de Raphaël, nous comprenons plus clairement son évolution, nous l'embrassons pour ainsi dire d'un seul coup d'œil. Mais une fiction est nécessaire pour en mieux saisir le point de départ et le mouvement.

Supposons un instant, que, dans une précédente existence, Raphaël ait été un disciple attentif de Platon, pareil à ce Charmide qui apparaît dans le *Banquet*, ce bel adolescent qu'on ne pouvait regarder sans être émerveillé de son élégance et même troublé de sa grâce virginale. Supposons encore que, dans une incarnation postérieure, Raphaël ait passé son enfance en compagnie du fils de Marie, comme ce petit saint Jean qui joue presque toujours avec l'enfant Jésus chez les Madones du peintre d'Urbino. Donnons à cette fantaisie toutes les conséquences qu'elle pourrait

avoir dans la réalité de deux vies courtes mais passionnées, et songeons au ressouvenir vague mais délicieux qu'un tel passé laisserait dans la subconscience d'une troisième incarnation. Par cette hypothèse, nous aurons saisi les deux pôles, le pôle païen et le pôle chrétien, entre lesquels devait osciller harmonieusement la vie et l'œuvre du divin Sanzio, comme entre deux idéals qu'il sût réconcilier. Car, en vérité, dans son atelier somptueux, les karites chastes et nues, la pudique Madone et l'Enfant divin le frôlèrent de plus près et lui parlèrent plus doucement à l'oreille que ses disciples les plus fidèles et que les femmes ravissantes qui lui servirent de modèles.

I

L'ADOLESCENCE ET LA PÉRIODE MYSTIQUE DE FLORENCE

Le duché d'Urbino forme un enclave entre trois provinces de l'Italie centrale. De ce massif montagneux, les Marches s'abaissent à l'Est, en ravins noirs, en replis tortueux, vers les plages de l'Adriatique. De l'autre côté, à l'Ouest, la Toscane déferle en vagues verdoyantes pour se jeter à pic dans la mer Tyrrhénienne. Entre les deux, s'étale paisiblement l'Ombrie, vaste et fertile contrée, gardée par un cercle de cimes onduleuses. C'est le sanctuaire de l'antique Etrurie, au cœur de l'Italie d'avant les Romains, où le culte des morts et des Dieux ensevelis s'exhale encore des tombeaux et des ruines, au milieu du sourire d'une nature

agreste aux feuillages délicats et transparents. La ville d'Urbino dresse sa fine silhouette au sommet d'une montagne et dessine, le soir, ses tours, ses églises et ses palais sur le rose du couchant. Raphaël naquit sur cette hauteur tranquille et grandit sous ce ciel limpide. Son enfance et son adolescence s'écoulèrent à l'ombre de la petite cité aristocratique, gouvernée par les ducs de Montefeltro. Une mère exquise l'allaita en l'adorant. Son père, poète et peintre, surveilla ses premiers essais. A treize ans, il devint l'élève du Pérugin. Le chef de l'école ombrienne l'accueillit avec empressement. Il fut enchanté de la douceur et de l'intelligence de l'enfant gracieux comme un page, avec sa barrette noire, ses longs cheveux et ses yeux bruns, dont l'arcade sourcilière semblait s'élargir pour tout voir et réfléchir le plus de lumière possible. L'élève charma le maître par sa docilité autant que par sa facilité à imiter sa manière. Le Pérugin ne se doutait pas du génie qui sommeillait sous cette passivité souriante, et que le jeune peintre allait faire en peu d'années plus de chemin que lui pendant sa longue et laborieuse carrière. Le génie de Raphaël ne devait pas éclore comme celui de Léonard par une curiosité infinie, ou comme celui de Michel-Ange par la lutte et la douleur dans l'affirmation d'une individualité indomptable, mais par la ferveur du sentiment et du seul amour de la Beauté. Il était de ceux qui se développent par la sympathie et qui créent en imitant. Dans un de ses premiers tableaux, le *Songe du Chevalier*, qui se trouve à la *National Gallery*, de Londres, apparaît déjà

l'âme tendre et amoureuse de Sanzio. Un jeune chevalier, revêtu de son armure, sommeille dans une prairie ombragée de beaux arbres. A sa gauche, une femme, qui représente la Volupté, lui offre une rose blanche. A sa droite, une autre femme, la Vertu, lui présente une épée et un livre. La Volupté a l'air aussi innocente que la Vertu, et la Vertu aussi aimable que la tentatrice. Les attitudes et les draperies rappellent encore la raideur du Pérugin, mais la grâce molle du dormeur et l'expression du visage sont d'une main plus légère et plus sensible aux caresses de la vie.

C'est à Florence que le génie de Raphaël commença de s'épanouir comme une rose trémière dans un jardin plein de beaux ombrages, de brises parfumées, de bassins brillants et de cygnes mélodieux. Il se trouvait là au centre d'une des plus fines civilisations que le monde ait jamais vues et en train d'atteindre son apogée. On peut dire, en comparant le pouvoir suggestif des grandes capitales de l'Italie : « A Naples on vit ; à Venise on rêve ; à Rome on pense ; à Florence on crée ». Dans l'Athène toscane, paysages, architecture, statues et tableaux, tout ne semble là que pour la beauté et le charme de vivre dans un cadre choisi. Comment ne pas y œuvrer soi-même avec ses forces intimes ? Involontairement le jeune Raphaël but l'âme de cette ville en regardant autour de lui avec son âme aimante et vive. Il se délecta du dôme de Santa Maria dei Fiori construit par Brunelleschi et du campanile de Giotto posé près de lui comme le pistil qu'on aurait détaché d'un grand lys. Il admira les marbres antiques placés entre

les massifs de buis taillé et les cyprès du jardin Boboli. A l'église des Carmine, les fresques de Masaccio lui enseignèrent l'art de peindre d'après nature. Il imprégna ses yeux de la grâce fine des statues de Donatello. Le carton de la bataille d'Anghiari par Léonard de Vinci, qu'on voyait alors exposé au Palais-Vieux lui révéla la peinture dramatique s'égalant à la fougue des combats. Quand les bouquetières du marché, le prenant pour un page du duc de Montefeltro, lui jetaient au visage des violettes, des iris ou des roses, il n'osait leur répondre qu'en rougissant. Alors, dans les premiers troubles du sang, il se réfugiait, avec son ami Fra Bartholoméo, dans le cloître de Saint-Marc et allait s'agenouiller devant la fresque du crucifiement pour réciter une fervente oraison. Mais, sous le torrent des émotions submergeantes, qui lui venaient des sens, de l'art et de la religion, le monde qu'il portait en lui-même depuis sa tendre enfance en Ombrie, se mit à fleurir en images merveilleuses devant son rêve et sa pensée.

C'est alors qu'il peignit ces Vierges adorables, qui ont fait l'admiration du monde depuis quatre siècles. Oh! ces Vierges jardinières, ces fiancées de l'éternel amour, ces filles immaculées de l'Evangile et de la légende, pourquoi donc aucun peintre n'a-t-il pu les égaler malgré d'innombrables imitations ? C'est qu'on n'imite pas le miracle de l'innocence et de la foi. La légende de la Madone vivait depuis des siècles dans le cœur et dans l'imagination du peuple italien. Elle vivait au tabernacle des églises comme au cœur des mères.

Elle berçait l'enfant et consolait le vieillard. Les Primitifs l'avaient peinte pieusement, mais gauchement, en milliers d'exemplaires. Il fut donné au Sanzio de la faire reluire dans la grâce et la splendeur de sa beauté éternelle. Il y parvint par sa puissance d'artiste, mais aussi par le charme d'un divin ressouvenir. Il avait perdu sa mère à l'âge de huit ans, mais il se voyait toujours à ses pieds avec d'autres enfants, au seuil d'un monastère, sous un érable ou sous quelque orme de l'Ombrie. Et maintenant, au milieu des séductions mondaines de Florence, il revivait ces scènes anciennes avec la fascination d'un souvenir plus lointain encore et plus sacré, comme s'il avait joué jadis avec l'enfant Jésus, aux pieds de Marie. Telle la nostalgie souveraine qui fit de lui par excellence le peintre de l'enfance du Christ et de la sainte idylle à trois personnages.

Ce petit saint Jean et ce petit Jésus ne sont pas, comme chez les Primitifs, de pieuses idoles emmaillotées dans leur sainteté. Ce sont de vrais enfants mutins et enjoués. Toutefois on devine que quelque chose de mystérieux et de supérieur se passe en eux. Dans ces petits drames enfantins, dans ces dialogues intimes, il y a comme une gradation de la conscience du divin chez les deux enfants. La mère demeure silencieuse, perdue dans sa délicieuse contemplation. Mais on entend parler les deux *bambini*. Regardez, par exemple, la *Sainte Famille*. D'un mouvement passionné, l'enfant Jésus présente à son compagnon une banderolle sur laquelle est inscrit le nom du Seigneur, *Dominus*. Le petit Jean-Baptiste a l'air de

répondre : « Je ne comprends pas, mais je ferai tout ce que tu voudras. » Dans l'exquise *Vierge au Chardonneret*, Jésus n'accepte l'oiseau offert par saint Jean que pour le caresser et lui rendre la liberté. La mère aux yeux baissés ne dit rien. Elle laisse faire, approuve et admire. Elle ne commande pas ; elle regarde et s'instruit. Dans la *Sainte Famille à la campagne*, saint Jean adresse une question pressante à Jésus. Il murmure : « Qui donc es-tu, toi qui n'es pas de ce monde ? » L'enfant Jésus regarde son ami d'un air pensif et ne répond pas. La mère debout, qui retient d'un geste inquiet l'enfant grandi, a l'air de penser : « Comme il est sage de ne pas répondre ! Il en sait plus long que nous ne devons et pouvons savoir. » Enfin, dans la *Vierge au Voile*, l'âme de Marie se *dévoile* tout entière. Agenouillée devant l'enfant endormi, elle soulève d'un geste d'une grâce ineffable la gaze qui protège le sommeil de l'enfant. Quand il est éveillé, elle n'ose pas lui manifester tout son amour. Maintenant qu'il sommeille et ne la voit pas, elle s'abandonne à son rêve et se perd dans l'ivresse de sa maternité divine.

La quintessence du génie de Raphaël est dans cette idylle de la Madone et des deux enfants sacrés. Elle nous fait assister à l'initiation spirituelle du peintre à travers son œuvre. On en remarque les effets merveilleux dans les tableaux mêmes. Voyez cette herbe lustrée, ces fleurs éclatantes, ces montagnes azurées et ces ruines mêmes embrassées par des lierres. Tout ici est comme parfumé et sanctifié par l'haleine de la Vierge. Par elle tous

les êtres reprennent leur jeunesse. Les enfants redeviennent des anges, les hommes mûrs des jeunes gens et les vieillards retrouvent je ne sais quelle grâce adolescente. Les animaux adoucis et plus intelligents participent à cette palyngénésie universelle. C'est la virginité primordiale de l'Ame, reconquise après sa descente dans la matière et qui désormais s'étend à toute la nature pour la purifier et la transfigurer.

II

LE COUP DE FOUDRE DE ROME
FUSION DU MONDE GRÉCO-LATIN ET DU CHRISTIANISME

En 1508, Raphaël fut appelé à Rome par Jules II, sur la recommandation de Bramante, et chargé par ce pape de prendre part aux immenses travaux qu'il faisait exécuter alors au Vatican. Sanzio n'avait alors que vingt-cinq ans. Il était déjà lui-même, mais il avait besoin du soleil de Rome pour entrer en pleine possession de son génie.

Quelle révélation dut être pour lui la Ville Eternelle ! Florence l'avait émancipé. Elle avait fait éclore les grâces de son être et pousser les ailes de son âme, en lui donnant le sens de la liberté. Par ses richesses d'art, par l'immensité de ses horizons, Rome lui donna un nouveau sentiment de la grandeur humaine et de la majesté divine. Révélation prodigieuse. D'un seul coup, trois

mille ans d'histoire s'étalèrent devant ses yeux ; et l'antiquité classique sortit, brillante de jeunesse, de toutes ces ruines sous l'œil de l'artiste ébloui. A Sienne déjà, devant le groupe en marbre des trois Grâces enlacées, qui se trouvait alors à la sacristie du dôme, Raphaël avait eu la vision d'une autre beauté que la beauté chrétienne, de cette beauté grecque qui est la nudité chaste et le rythme mélodieux du corps humain. Mais à Rome, tout l'Olympe s'échappait des temples souterrains, des charmilles des villas et des fontaines publiques, tandis que, pareil à un cortège triomphal, chargé d'armures et de trophées, l'histoire romaine sortait du Panthéon et du Colisée pour remonter au Capitole. Le coup de foudre de Rome, que tant d'artistes, tant de poètes et d'innombrables pèlerins ont subi, fut pour Raphaël l'initiation instantanée au monde gréco-romain. Comme un vin capiteux, il ressentit dans son âme l'irruption et l'ivresse de la beauté antique. Quel élargissement, mais aussi quel vertige dans le cerveau du fils mystique de l'Ombrie. D'autres eussent été troublés par le mélange hasardeux de ces deux mondes qui se submergeaient réciproquement et dont le choc retentissait dans son cœur. Il n'en fut rien chez Raphaël. Il y avait en lui une vertu magique, une ingénuité charmante, par laquelle les contradictions les plus violentes, les commotions les plus fortes se résolvaient toujours en harmonies douces ou sublimes. C'est ainsi que la splendeur de l'art antique et l'austérité de la tradition chrétienne se pénétrèrent dans l'âme de Raphaël, sous le charme tout-puissant de Rome, avec

le concours de deux papes semi-païens, à l'esprit vraiment universel.

Pour l'aider dans ses conceptions nouvelles et lui faciliter sa tâche, il trouva à la cour de Jules II comme à celle de Léon X des protecteurs intelligents, des conseillers de premier ordre. Jamais cour pontificale ou royale ne réunit une élite d'artistes, de poètes, de savants et de connaisseurs comme celle de ces deux papes. Le rêve du premier fut de réunir l'Italie sous sa tiare par le glaive. Il échoua complètement dans ce projet, mais il réussit à faire de Rome la capitale artistique du monde moderne en recommençant la construction de Saint-Pierre, sur un plan à la fois colossal et harmonieux et en transformant le Vatican en un panthéon pictural de la Renaissance. Le seigneur de la Rovère, devenu le pape Jules II, était une sorte de Jéhova de l'art, qui tenait d'une main les foudres de l'excommunication, de l'autre des poignées d'or pour tous les artistes capables de lui faire de belles choses. Il eût voulu peupler le Vatican, Saint-Pierre et Rome de statues plus belles que celles de la Grèce pour célébrer dignement le Christ et la papauté. Pour l'ébauche de ce songe grandiose, il avait trouvé Michel-Ange, qui lui ressemblait par son caractère combatif et son génie gigantesque. Il n'en devina pas moins tout le parti qu'il pouvait tirer du génie de Raphaël et lui donna à peindre les Stances du Vatican, sur le conseil de Bramante. Sa douceur, sa modestie, sa gentillesse lui gagnèrent tous les cœurs et surent même endormir l'ombrageuse jalousie de son rival Buonarroti. Tandis que celui-ci, solitaire, défiant

et morose, juché sur ses échafaudages, s'échinait à peindre le plafond de la chapelle Sixtine, enfermé dans son repaire comme un prophète juif dans sa caverne — le jeune et souriant Raphaël recevait l'élite de la société romaine dans son atelier somptueux, plein de draperies magnifiques, d'armures, de statues et de masques. Là, une demi-douzaine d'élèves regardaient travailler le maître qui paraissait plus jeune qu'eux-mêmes. Ses grands amis, les cardinaux Bembo et Bibbiena venaient lui apporter des plans de la Rome ancienne, des médailles et des dessins de mosaïques. L'épicurien sceptique et spirituel, l'Arioste lui contait les aventures galantes des grandes dames de Ferrare ou lui récitait les amours d'Angélique et de Médor, joyau de son poème. Par contre, le doux et mélancolique Balthazar Castiglione, l'auteur du *Cortigiano*, le type du parfait gentilhomme d'alors, lui expliquait la beauté de l'amour platonique, dont cependant lui-même souffrit toute sa vie le martyre silencieux par son amour malheureux pour Isabelle d'Este. Le soir, quand l'atelier s'était vidé, le peintre resté seul lisait Tite-Live ou Platon, Virgile ou la Bible, à la lueur d'une lampe antique, suspendue à la voûte de sa loggia, devant le panorama des sept collines sommeillant à ses pieds. Et cette Rome, plongée dans les ténèbres, mais mystérieusement éclairée par places au clair de lune, semblait redevenue la Rome antique. N'était-ce pas vraiment alors la Ville Eternelle ?

Toutefois, à cette époque, la plus grande partie des journées de Raphaël se passaient au Vatican

dans la salle de la Signature, où il peignit successivement la *Dispute du Saint-Sacrement*, l'*Ecole d'Athènes* et le *Parnasse*. Trois mots seulement sur la genèse intérieure, l'enchaînement et la signification de ces trois merveilles si connues et si populaires dans le monde entier, gloires de la Renaissance et splendides manifestations de l'âme italienne dans sa plus haute synthèse.

La série des fresques, qui ornent les Stances du Vatican et les Loges de la galerie supérieure donnant sur la cour de Damase, comprend l'histoire du christianisme depuis ses origines, en remontant au delà jusqu'à la philosophie et à la poésie grecques. Quelques épisodes de cette histoire, concernant des faits importants relatifs à l'histoire de la papauté, durent être suggérés à Raphaël par le pape Léon X et les cardinaux qui furent ses amis intimes, mais l'ensemble de la conception, le choix des sujets, leur ordonnance et l'inspiration qui les domine appartiennent au peintre. On sait que les Stances, où sont représentés les grands sujets de l'antiquité et du catholicisme sont de la main de Raphaël, tandis que les plafonds des Loges, qui représentent l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, furent exécutés par ses élèves d'après les dessins du maître. D'un bout à l'autre de ces magnifiques galeries, on retrouve la touche classique, l'inépuisable richesse d'imagination et l'inimitable harmonie de composition du maître. Dans l'ensemble on suit sa pensée lumineuse. Cette pensée est naturellement synthétique. D'un vol tranquille, elle plane sur les siècles, comme son Jéhova qui trace du doigt la figure des continents

sur le globe. Elle commence par l'arcane du christianisme et le mystère de l'Eucharistie (la *Dispute du Saint-Sacrement*). Du ciel chrétien, elle redescend vers la philosophie grecque (l'*Ecole d'Athènes*) et de là remonte jusqu'aux Muses inspiratrices de la Poésie (le *Parnasse*). Rajeunie et renouvelée par la beauté hellénique comme à une source cristalline, cette pensée reprend le cours des temps avec l'histoire biblique jusqu'à la victoire définitive du christianisme sur le paganisme par la grande bataille de Constantin. Arrêtons-nous un instant devant les trois premières de ces grandes fresques pour donner ensuite un coup d'œil rapide aux autres.

Dans la chambre de la Signature, Raphaël eut la noble pensée de vouloir glorifier les trois plus grandes puissances éducatrices de l'humanité, la Religion, la Science et la Poésie. La largeur de cette idée fait de lui à juste titre le fils préféré de la Renaissance et son apôtre le plus authentique. Car son génie compréhensif et assimilateur embrassa du même amour ces trois domaines. Mais la première de ces religions lui était la plus familière par son éducation religieuse en Ombrie et par son radieux début dans la peinture mystique. Il commença donc par la Religion qu'il concentra autour de la *Dispute du Saint-Sacrement*. Cette fresque ne représente aucun événement particulier. Nous ne sommes pas ici dans le domaine de l'histoire proprement dite, mais dans une région intermédiaire, entre ciel et terre, entre l'éternité et le temps. Région astrale, où les grands événements du passé se reflètent comme en un miroir et se résument

en images symboliques, en même temps que s'y préparent et s'y peignent mystérieusement les événements futurs. Car c'est en contemplant ces vivants symboles, moulés par l'Esprit pur, que les âmes supérieures s'imprègnent de leur mission avant de s'incarner sur la terre.

L'idée de la création du monde par le sacrifice se trouve déjà dans la religion brahmanique, où Brahma crée le monde en émanant les Dieux de son essence et en se morcelant dans tous les êtres. L'incarnation du Fils de Dieu sur la terre en la personne de Jésus-Christ et le salut de l'humanité opéré par le martyre de Golgotha est le centre et le point incandescent du christianisme. Ce mystère, renouvelé dans le symbole de l'Eucharistie, est le centre du culte catholique. Par lui, l'amour divin continue de rayonner sur le monde. Voilà ce que Raphaël veut représenter. Les deux apôtres, Pierre et Paul, qui tiennent l'ostensoir et le saint ciboire, derrière l'autel, au centre de la fresque, attirent le regard comme le foyer de la composition. Autour d'eux se groupent en une vaste assemblée, en forme de demi-lune, une quarantaine de personnages, pères de l'Eglise, martyrs, docteurs, pieux solitaires ou simples fidèles. A mesure qu'on s'éloigne du centre, la discussion devient plus vive sur la formule du phénomène dont on est témoin. On n'est pas d'accord sur sa nature et son essence, on se contredit, on se dispute. Mais tous, et ceux-là même qui le contestent, participent au miracle qui s'accomplit en eux d'une certaine manière et communient dans le même symbole. Ici le génie du peintre se manifeste moins par la puissance de

l'expression que par la variété des attitudes, par l'art des groupements et la savante ordonnance de l'ensemble. On trouve là tous les degrés de la foi, depuis la résignation et la conviction tranquille jusqu'à l'extase ardente et à la soif du sacrifice. Avec sa largeur instinctive, Raphaël n'a pas craint de placer le moine excommunié Savonarole parmi les nobles croyants. Sur les bas-côtés du premier plan, à droite et à gauche de la vaste assemblée, très loin de l'ostensoir rayonnant, on voit se démener en contorsions singulières, en raccourcis étonnants, les sceptiques et les railleurs, parmi lesquels on distingue la tête malicieuse de Bramante. Cela n'empêche que sur tous ces fronts inquiets, sur ces bras menaçants ou joints pour la prière, passe une vague souveraine d'harmonie. La partie supérieure et céleste de la fresque représentant le Christ entre la Vierge et le Précurseur avec un groupe d'anges est moins réussie, mais forme avec la première un ensemble majestueux.

Avec l'*Ecole d'Athènes* nous descendons sur la terre sans sortir du monde idéal. Toute la philosophie grecque, mère de la science moderne, est là, évoquée en ses représentants essentiels, distribués et gradués selon leur rôle et leur valeur. On respire à l'aise sous ce grandiose portique, aux hautes voûtes, aux profondes arcades. Il faut admirer l'intuition métaphysique du peintre humaniste, qui a placé au centre de sa composition, au-dessus de tous les autres philosophes le chef de l'Académie et celui du Lycée. De son doigt levé, Platon, majestueux vieillard, montre le ciel, tandis que le jeune Aristote désigne la terre d'un geste énergique. Cha-

cun dit : C'est là qu'est la vérité ! et ils ont raison tous les deux. Là-dessus leurs successeurs se disputeront jusqu'à la fin des temps. Et toujours il se trouvera des cyniques paresseux pour railler l'effort humain, comme ce Diogène qui se vautre insolemment aux pieds des deux maîtres de la pensée, sur l'escalier qui conduit au temple de la sagesse. Autour d'eux, assis ou debout, se groupent, le long des balustrades du noble édifice, Héraclite, Pythagore, Archimède et Socrate avec les écoles d'Hellade et d'Ionie. Tous pensent et parlent, discutent et démontrent, mais avec mesure et sans violence. Dans le temple surhumain où ils se rencontrent, ces chercheurs ont compris que la vérité est plus vaste que leur système. Chacun s'efforce d'élargir le sien en comprenant celui des autres. Leurs attitudes et leurs gestes expriment des pensées, non des passions. Ces attitudes forment une musique savante comme leur langage. On croirait volontiers que Raphaël s'est inspiré des vers de Dante, peignant les sages de l'antiquité :

> C'eran gente con occhi tardi e gravi
> Che parlavan' rado con voci soavi.

Cette magnifique et harmonieuse assemblée incarne la beauté transcendante dans la précision historique. Ce tableau vivant de la pensée hellénique représente l'apogée de la peinture idéaliste au temps de la Renaissance.

Encore un coup d'aile en arrière des temps, vers les arcanes de l'hellénisme, et nous serons à la fontaine de Castalie, sur la montagne des Muses.

Pour cela, nous n'avons pas eu besoin de sortir de la salle de la Signature. Il suffit de tourner nos regards vers la peinture qui surmonte la fenêtre en l'encadrant et nous apparaît comme un sommet verdoyant, troué d'un tunnel de lumière. Nous voici donc sur la cime du *Parnasse*. Oh ! ce n'est pas la double roche sauvage qui domine la sombre gorge de Delphes où vaticinait la Pythonisse et où régnait Apollon Pythien, et ce n'est pas davantage l'Hélicon neigeux, sur les pentes verdoyantes duquel le berger Hésiode vit descendre en songe les filles de Mnémosyne et de Zeus, qui confièrent à son oreille attentive l'histoire des Dieux et de la terre. C'est un Parnasse plus gai et plus familier, un Parnasse italien et cependant hellénique encore par sa grâce enjouée et sa beauté sereine. Assis sous un superbe laurier, Apollon ne touche plus la lyre ; il joue du violon pour enseigner à ses messagères, les harmonies nouvelles d'un monde naissant. Et les Muses pensives écoutent en souriant, les unes enlacées par couples devant le dieu, les autres à l'écart, à demi cachées par les feuillages. Mais toutes conforment leurs attitudes et leurs visages à l'exquise mélodie qu'elles suivent. Apollon joue sur elles autant que sur son violon ; elles sont devenues ses lyres. A l'ombre des lauriers, on aperçoit les silhouettes d'Homère et de Virgile, de Stace et de Dante. Sur le devant, est assise Calliope, au superbe profil, au regard de feu, son bras tendu retient sur son genou une table de bronze. L'autre main porte le style. Mais elle n'est pas en train d'écrire. La vivacité de son mouvement a dérangé sa draperie et laisse voir la pointe d'un sein jeune,

frais comme une rose. Elle regarde au loin, et son œil étincelant semble apercevoir un spectacle qui la ravit et la transporte d'enthousiasme. On croit l'entendre s'écrier : « Que me font les actions vulgaires ? Que me font les foules vaines ? La seule chose qui m'importe, la seule belle et qui justifie la vie — c'est le héros — et j'en vois un ! » D'aucuns prétendent que la tête de cette Muse de l'Histoire fut inspirée à Raphaël par la jeune Vittoria Colonna, marquise de Peschiera, chantée plus tard par le vieux Michel-Ange et qui n'aima toute sa vie que son mari, le brillant et volage seigneur d'Avalos. — Quoi qu'il en soit, ce Parnasse de Raphaël évoque bien le Parnasse italien de la Renaissance.

La fresque de l'*Apôtre Pierre délivré par l'Ange*, qui surmonte la fenêtre dans la salle voisine, nous fait voir par contre tout ce dont Raphaël était capable pour l'illustration de la légende chrétienne, où la mystique spiritualiste se mêle au sentiment dramatique dans la réalité poignante. L'épisode est emprunté aux *Actes des Apôtres*. A travers les barreaux de fer d'une prison, on aperçoit une scène étrange. Pierre assis contre le mur dort d'un lourd sommeil. L'Ange du Seigneur le réveille. La tête penchée en avant, l'apôtre chancelle en un sommeil somnambulique. Mais au geste gracieux de l'Ange, qui semble cueillir l'âme du dormeur comme une fleur dans la nuit, Pierre se lève lentement pour suivre comme en rêve son guide céleste. Ce groupe lumineux, qui se détache des ténèbres du cachot et qu'on entrevoit à travers les barreaux sinistres de la prison, produit un effet surnaturel. On se sent comme frôlé par une lumière

spirituelle. Formant triptyque avec cette scène centrale, deux autres épisodes flanquent ce tableau. A gauche, un garde assis sur l'escalier extérieur de la prison tient une torche. Sa lumière rougeâtre éclaire ses compagnons endormis et se reflète sur le visage de la sentinelle. Lueur trouble et fumeuse, bien différente de la lueur blanche qui éclaire l'intérieur de la prison. La lumière terrestre reste impuissante devant la lumière divine. L'Ange est entré, sans que les gardiens aient rien vu. L'esprit a passé, invisible et subtil. Les cuirasses, les grilles et les murs ne peuvent l'arrêter. Et, de l'autre côté de la prison, on voit l'apôtre réveillé, conduit par l'Ange placide sortir de la porte verrouillée à la clarté des étoiles. Par l'ingénieux filtrage et la savante distribution du clair-obscur, le peintre a rendu sensible la présence d'un monde spirituel qui pénètre et traverse l'épaisse matière, monde invisible et impalpable, mais irrésistible et puissant.

Dans les loges des galeries, qui bordent la cour de Saint-Damase, se déroule l'histoire du peuple juif. Ces fresques sont des disciples de Raphaël, mais elles ont toutes été peintes d'après les dessins du maître. Partout on reconnaît sa manière, son art parfait de la composition, son inépuisable richesse d'invention. Sa grâce dans les attitudes, les chevelures et les draperies est vraiment unique. Qu'on regarde par exemple la gravité de l'Archange qui chasse Adam et Eve du paradis. De sa main gauche, il pousse doucement par l'épaule le père du genre humain. Le ministre de Jéhova est sans colère. Malgré l'épée qui flamboie dans sa main

droite, il prend en pitié le couple en pleurs qui a mangé le fruit de l'arbre de la science du bien et du mal et qu'attendent de si sombres destins. Qu'on se souvienne aussi de la visite des trois Anges chez Abraham, de Joseph expliquant le songe de Pharaon et du groupe des jeunes suivantes, penchées comme une gerbe de lotus sur le Nil, tandis que la princesse égyptienne cueille l'enfant Moïse dans son berceau flottant. C'est la perfection du style narratif en peinture. Ces images classiques et enchanteresses, reproduites à l'infini, ont séduit la chrétienté et doté sa religion d'un nouveau pouvoir.

Par la décoration du Vatican, Raphaël parvint donc à l'apogée de son génie, à une royauté esthétique qu'aucun artiste n'avait atteinte avant lui. Pouvait-il grandir encore après cela? Ne devait-il pas mourir dans sa fleur, pour ne pas redescendre d'un tel sommet? Oui, selon le proverbe antique, il devait mourir jeune comme tous ceux qui sont aimés des Dieux. Il ne devait pas connaître comme Michel-Ange les misères de la vieillesse et voir son horizon s'assombrir sous les fléaux qui allaient fondre sur l'Italie déchirée et asservie. Pourtant, avant de mourir, il devait s'élever encore à une étape supérieure de son initiation — et cela non sans avoir ressenti la lutte entre les deux puissances qui occupaient les deux pôles de sa nature admirablement équilibrée.

III

ENTRE LES DEUX POLES
LA GALATÉE, LA MADONE SIXTINE
ET LA TRANSFIGURATION

L'avènement de Léon X en 1513 au trône pontifical acheva le triomphe de l'hellénisme dans l'art italien. Le nouveau pape devint le plus intelligent des Mécènes d'art. Sa chaude et lumineuse atmosphère exerça la plus heureuse influence sur le peintre d'Urbino, parvenu jeune encore à son exubérante maturité. Il eut le bonheur et la gloire d'épanouir cette fleur exquise dans son éclat nuancé et dans son parfum somptueux.

Jean de Médicis, qui prit le nom de Léon X en montant sur le Saint-Siège, était le fils de Laurent le Magnifique. Il aurait mérité lui-même ce glorieux sobriquet, car il avait au plus haut degré le sentiment de la magnificence dans l'art. Tout ce que son père avait fait à Florence, il le fit à Rome en de plus vastes proportions. Il posséda autant le sentiment de l'élégance et de la grâce que de la noblesse et de la fierté. Par l'universalité des connaissances, par le raffinement du goût, Léon X était l'amateur le plus délicat du xvie siècle. Il aimait à manier les belles médailles, à caresser une belle statue de marbre, à savourer de l'œil les riches couleurs d'un tableau de maître. Sa générosité envers les artistes de tout genre et de toute école ne connaissait pas de bornes. Chaque matin il se faisait apporter un

plat de velours cramoisi et rempli de pièces d'or. C'était pour ses menus cadeaux. Le soir, le plat était vide. Il protégea Michel-Ange, Bramante, Benvenuto Cellini et cent autres. Mais Raphaël, le modeste, le séduisant, l'infatigable Sanzio salué prince de la peinture par une légion de disciples, devint son favori.

La fête d'intronisation de Léon X fut d'une splendeur inouïe. Elle fit l'étonnement de Rome, qui cependant avait perdu la faculté de s'étonner, tant elle avait vu de fêtes fantastiques, et demeura légendaire dans ses annales. Les récits contemporains en énumèrent les détails, qui donnent la note dominante du règne de ce pape. Pendant que les cardinaux célébraient en grande pompe l'office du couronnement pontifical, le peuple romain s'abandonnait dans les rues aux liesses d'une fête toute païenne. Les maisons étaient tendues de tapisseries multicolores. On voyait partout des chapelles improvisées, des arcs de triomphe décorés de feuillages, des statues antiques dans des niches. Des foules bruyantes se pressaient vers ces petits temples, où Vénus, Ganymède, Bacchus, Mercure, Hercule, mêlés au Christ, à la Sainte-Vierge et aux Saints avaient retrouvé leurs adorateurs. Des fontaines publiques versaient aux passants le vin émoustillant et doré d'Orvieto qu'on buvait à pleine coupe et à pleine gorge. Autour de ces cuves d'ivresse, les Transtévérines aux corsages flamboyants, dansaient avec les pâtres de la campagne romaine, comme si les Bacchantes et les Faunes des montagnes sabines étaient accourus pour saluer la renaissance de leurs Dieux. Cortèges,

canzones et danses durèrent plusieurs semaines. Et le comique ne manqua pas à la fête. Car le poète grotesque Barbarello, monté sur un éléphant, fut couronné au Capitole, et Raphaël chargé de le peindre avec sa monture.

Faut-il s'étonner si, parmi les fumées capiteuses de ce paganisme réveillé d'un sommeil séculaire, le génie impressionnable de Sanzio, fit une sorte de plongeon dans la volupté antique. Une vague de sensualité aimable et rougissante se déroule dans les fresques qu'il peignit à la Farnésina pour le riche banquier siennois Agostino Chigi. On ne peut pas dire que cette illustration de l'histoire de Psyché rende le sens profond du mythe le plus spiritualiste de l'antiquité, mais comme il en exprime la grâce ingénue. Quand on entre dans cette salle blanche si gaie et qu'on élève les yeux vers sa voûte, sa frise et ses pendentifs, on est tout d'abord inondé par une symphonie de tons roses. Car elle est rose cette Psyché penchée avec sa lampe sur son mystérieux amant. Il est rose aussi Cupidon qui s'envole et roses les Dieux qui, de l'Olympe, contemplent la pathétique idylle. La peinture est bien antique en ce sens que les figures y ont plus d'importance que les visages. Ces corps un peu lourds n'ont rien de diaphane dans leur alléchante opulence. Ils sont d'une chair luxuriante et un sang ambrosien coule dans leurs veines. Un parfum excitant d'ambre, de musc et de roses, une écume de nectar tombe de cette voûte sur le spectateur, pendant qu'il regarde l'Amour et Psyché doucement portés du ciel à la terre et de la terre au ciel. Mais nul excès, nulle violence, nulle souillure dans

ces régions éthérées. Un souffle d'innocence arcadienne nous enveloppe comme le vent chaud glissant sur la jeunesse du monde.

Plus parfaite de conception et de style, mais aussi plus ardente est la fresque de Galatée[1]. Cette Galatée pourrait être une Vénus par sa beauté et sa vie frémissante. Elle glisse légèrement, dans sa coquille nacrée, sur l'onde céruléenne. Le geste dont ses deux bras tiennent les rênes des dauphins est d'une élégance exquise. Par une torsion ravissante, son corps, son cou et sa tête se tournent vers le ciel. Elle semble défier les Dieux de combler son cœur et d'assouvir sa soif d'amour. Et cependant ces Dieux inondent la terre et la mer de leurs effluves printaniers. Des nuages légers flottent dans l'azur. Un vent violent court sur l'Océan, soulève la draperie de la nymphe, tord sa chevelure et dénude, à la face du ciel, son corps superbe qui s'offre aux baisers de l'air. La belle nymphe assise aux pieds de Galatée, sur le rebord de la coquille, a une expression enjôleuse de raillerie spirituelle. Elle semble dire au Triton qui lui prend la taille : « Essaye de me retenir ; je t'échapperai comme une anguille. » Et le petit Amour, qui, sur le devant de la fresque, se vautre

1. Cette Galatée fut suggérée à Raphaël par un poème de Politien, le fondateur de l'Académie platonicienne de Florence. Politien, après avoir décrit Polyphème, qui cherche à fléchir la nymphe cruelle, nous montre Galatée placée sur un char attelé de deux gracieux dauphins dont elle tient les rênes. Autour d'elle, une troupe folâtre de Tritons et de Néréides se livre à mille ébats. La nymphe et ses sœurs se moquent des chants grossiers du Cyclope. — Ce fut le grand ami de Raphaël, le cardinal Bembo, qui lui suggéra ce sujet en lui faisant lire le poème de Politien. En le traitant, le peintre l'a singulièrement grandi et idéalisé.

au ras du flot en s'accrochant à la nageoire du dauphin, entraîne les trois figures avec la conque de nacre et clame : « Suivez-moi tous ; obéissez à la loi d'amour ! »

Nous ne sommes plus ici dans la région intermédiaire, entre terre et ciel, où Psyché se mouvait dans une paix arcadienne. Le torrent du désir a pénétré le sol, il sature l'onde et tous ses habitants. Les êtres vivants veulent jouir et enfanter. L'homme va désirer et souffrir. L'arc des Amours qui voltigent dans l'air est tendu. Les flèches vibrent, elles portent... et blessent déjà.

Le plongeon de Raphaël dans le royaume enivrant et dangereux de la volupté n'eut pas lieu seulement dans le domaine de l'art, il s'était déjà accompli dans sa vie peu de temps avant qu'il peignît sa Galatée. On a beau être une âme angélique, si l'on s'incarne sur la terre, on subit dans une certaine mesure la fatalité des sens. Déjà l'adolescent mystique venu de l'Ombrie à Florence s'était ému des belles femmes qui souriaient au peintre songeur. Mais alors la volupté n'avait pu qu'effleurer son cœur. A Rome, dit-on, une grande dame inconnue fit dans sa demeure et dans sa vie une fugitive apparition. C'est à elle peut-être qu'il adressa ce sonnet qu'on a trouvé au revers d'une de ses esquisses : « Amour, tu m'as enchaîné avec la lumière de deux yeux qui font mon tourment, et avec une face de blanche neige et de roses vivaces, avec un beau parler et des manières élégantes. Telle est l'ardeur qui me consume que ni fleuve ni mer ne pourrait éteindre mon feu. Mais je ne me plains pas, car mon ardeur me rend si heureux,

que plus je brûle et plus je désire brûler. Combien doux furent le joug et la chaîne de ces bras blancs enlacés autour de mon cou. En me détachant, je ressentis une douleur mortelle. Je m'arrête... un bonheur trop grand fait mourir... Tout ce que j'ai vu, tout ce que j'ai fait, je le tais... à cause de la joie que je cache dans mon cœur. Mes cheveux changeront de couleur sur mon front, plutôt que le devoir ne se changera en pensées coupables »[1]. Mais le petit dieu, qui se rit des serments, devait l'atteindre d'une flèche plus acérée.

Quand on compare le portrait de Raphaël, qui se trouve au palais Sciara à Rome avec celui du peintre adolescent de Florence, où il a l'air d'un page timide, on comprend le changement qui s'est opéré chez lui en ces dix années. Le cou grêle jadis s'est élargi par la base. Il est devenu charnu et rappelle ces belles nuques de femmes qui semblent modelées sur le col d'une amphore et portent fièrement une tête charmante. Sur ces beaux traits, la suavité des lignes adoucit la fermeté de l'expression. Le regard plein de feu annonce une volonté sûre d'elle-même. Peu de femmes auraient résisté à ce regard s'il avait voulu les séduire. Mais il fut séduit lui-même, terrassé à l'improviste, avant qu'il ait pu songer à se défendre. Un jour, une femme du peuple, une Transtévérine renommée pour sa beauté s'offrit à Raphaël comme modèle. Dès qu'il eut aperçu ce corps d'une admirable perfection, un incendie qu'il n'avait pas

1. Sonnet cité et traduit par Eugène de Müntz, dans *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps.*

connu encore s'alluma dans son sang. La Fornarina devint sa maîtresse et le peintre n'eut désormais plus d'autre modèle féminin. Vasari raconte que Raphaël ne consentit à achever cette fresque, à la Farnésine, que lorsque le propriétaire Agostino Chigi lui eut permis d'installer sa maîtresse avec lui au palais où l'artiste travaillait. La Fornarina posa pour la Galatée. On la retrouve, volontairement idéalisée, dans la femme agenouillée au bas de la *Transfiguration*. Mais on la voit au naturel, sans voile et sans fard, à la galerie Barberini.

C'est un splendide corps de femme avec une jolie tête et un regard aigu, sans ombre de rayonnement intellectuel. On reconnaît là un type assez fréquent chez le peuple de Rome, type de femme ardente par les sens, froide de cœur, d'esprit essentiellement positif et calculateur. Si Raphaël s'en éprit follement c'est qu'en sa qualité d'artiste il était sensible à la beauté physique autant qu'à la beauté spirituelle, et que, jusqu'à ce jour, ses sens avaient été fortement contenus par un labeur incessant. Ce fut, pour cette fois-là, « Vénus tout entière à sa proie acharnée ». Cette passion, aux phases intermittentes, dura pendant plusieurs années jusqu'à sa mort.

Constatons-le toutefois et insistons-y comme sur un fait exceptionnel, cette volupté charnelle, à laquelle le peintre idéaliste par excellence s'abandonna de temps à autre, ne diminua pas son ardeur au travail et n'altéra en rien son pur génie. Au contraire, on dirait que, par contraste et par une sorte de révulsion, elle l'exalta et le porta à son comble. Il se produisit chez lui un

phénomène analogue à celui qu'on peut remarquer parfois chez certains ascètes qui, par des exercices spirituels rigoureux, s'entraînent à la vision astrale. Ce phénomène est une dissociation profonde entre la vie corporelle et la vie psychique. L'âme, partiellement dégagée du corps, poursuit ses expériences spirituelles, tandis que le corps abandonné à ses passions, retombe plus lourdement dans sa vie matérielle. Ajoutons que ce phénomène anormal est toujours accompagné d'un grave danger et qu'il conduit presque fatalement à la folie ou à la mort. L'initiation normale, comme le développement normal de l'artiste, suppose l'organisation et l'unité complète de l'être humain, c'est-à-dire la transformation et l'épuration graduelle de la vie physique par la vie intellectuelle et spirituelle sous une volonté lucide et souveraine. La catastrophe devait se produire aussi chez Raphaël, mais pas avant que son génie eût illuminé le monde de ses dernières et sublimes effulgurations.

Raphaël vécut désormais, par intermittence, d'une double vie. Avec la Fornarina, il plongeait éperdument dans un tourbillon où des sensations de plus en plus fortes l'entraînaient aux ivresses de la chair, comme au fond d'un gouffre d'inconscience. Mais, rentré dans son atelier, il rebondissait d'un élan impétueux vers l'autre pôle de sa nature. Il ressentait alors avec une force croissante la nostalgie de ce divin royaume, sa vraie patrie, où la Transtévérine ne pouvait pas le suivre. Il se souvenait du ciel mystique de l'Ombrie et des jeunes mères, assises sous les grands ormes, ber-

çant leurs enfants et pareilles à des Vierge-Marie. L'heure n'avait-elle pas sonné pour lui de lutter avec le génie titanesque de Michel-Ange qui venait d'étonner le monde avec le plafond de la Sixtine? Une nouvelle impulsion incitait son jeune rival à s'élever à la sphère suprême de l'art. Dans la *Dispute du Saint-Sacrement* et dans l'*Ecole d'Athènes*, Raphaël avait créé la peinture idéaliste et historique des temps modernes. Dans ses dernières œuvres, il voulut s'élever à la représentation des grands mystères sous forme de visions symboliques.

Les Sibylles de l'église della Pace à Rome et *la Vision d'Ézéchiel*, qui se trouve à la galerie des Uffizi de Florence, nous montrent le premier envol du peintre vers cette haute région. Ces deux œuvres doivent visiblement leur origine à l'influence de Buonarroti. On sait que, du temps de Jules II, Raphaël put pénétrer secrètement dans la chapelle Sixtine avant l'achèvement du fameux plafond, quoique Michel-Ange en défendait l'entrée à tout le monde et au pape lui-même. Il dut ce privilège à Bramante alors tout-puissant à la cour papale. Grâce à un subalterne, l'architecte de Saint-Pierre sut rompre la consigne en faveur de son protégé, contre l'ordre du maître défiant et en son absence. Raphaël comprit du premier coup d'œil l'incomparable grandeur des Prophètes, des Sibylles et de ce Jéhova qui soulèvent de leurs formes surhumaines et de leur souffle orageux le plafond de la célèbre chapelle. Il voulut s'élever à une hauteur égale avec son tempérament personnel et son propre sentiment religieux. Certes il ne pouvait

atteindre la force et la sublimité du Moïse de l'art chrétien, mais il s'approcha de sa majesté et le surpassa par l'intimité et la douceur pénétrante de son génie. Les Sibylles de Michel-Ange sont pour la plupart des vieilles ridées et moroses. Leurs yeux farouches, leurs gestes violents, leurs imprécations n'annoncent que les grands malheurs, les fléaux terribles de l'humanité et font trembler la voûte de l'édifice. Leurs inspirations leur viennent de l'atmosphère terrestre, où la douleur et le châtiment suivent de près les péchés et les crimes. Les Sibylles de Raphaël, plus chrétiennes que païennes, sont jeunes et graves, empreintes de sérénité. Elles vivent en communion avec un monde spirituel très supérieur à la terre. Elles prédisent la révélation d'un ciel où l'Eternel-Féminin manifesté par la Vierge-Mère, trône à côté du Père céleste. — Le Jéhova de Michel-Ange est par excellence le Dieu créateur, le tout-puissant Elohim de la Genèse dans son manteau de tempête. Celui de Raphaël est le Seigneur rayonnant, l'Adonaï d'Ezéchiel, porté par les quatre animaux sacrés, les Kéroubim de l'Arche-Sainte. De sa poitrine nue et resplendissante, de ses bras étendus qui bénissent, de son visage abaissé, il laisse tomber un rayon de grâce sur le prophète agenouillé au sommet de la montagne. C'est un Jéhova rajeuni et radouci par l'amour. C'est déjà le Père Céleste, d'où naîtra avec le concours de l'Eternel-Féminin, le Christ sauveur. Il fait penser à ce passage de la Bible : « La tempête passa sur Moïse; mais Jéhova n'était pas dans la tempête. Puis il souffla un vent léger, et Jéhova était dans ce vent. »

S'étant approché ainsi des plus hauts mystères du christianisme, Raphaël voulut y pénétrer encore plus avant. Il voulut atteindre, par la peinture, à la sensation personnelle de la présence du Divin. Mais là, il sentit les limites de son art. Par l'harmonie des lignes savantes et combinées, par la richesse du coloris, il avait pu donner une expression lointaine du monde divin, soulever un coin du voile. Mais la musique seule, il le sentait, peut nous immerger dans une sphère, où les visions changeantes et rapides atteignent une telle fulgurance et une telle mobilité, que le son peut seul les évoquer. Alors Raphaël, par un véritable trait de génie imagina d'exprimer cette vérité avec son art même en *peignant la musique*. Allez au musée de Bologne. Dans un retrait admirablement éclairé, vous verrez, en grandeur naturelle, le tableau de Raphaël qui représente sainte Cécile. C'est ici une des chapelles sacrées de l'art. La sainte en extase se tient debout, la tête penchée, dans son ravissement. A ses pieds, gisent des instruments de musique brisés, luths, violons et flûtes. Elle tient des deux mains un petit orgue portatif. Ses bras détendus montrent qu'elle va le laisser tomber. Car elle écoute une musique bien plus merveilleuse que celle qu'elle pourrait tirer des instruments dont les débris l'environnent. Elle prête l'oreille à un chœur céleste d'anges qui tourne dans un nuage au-dessus de sa tête. De cette couronne de lumineux adolescents un reflet tombe sur elle et la baigne d'une lumière dorée. Devant la sublimité de ce chant séraphique, elle renonce à la musique terrestre pour se consacrer à la musique céleste. Sa vie se passera désormais

à écouter les anges et à noter leurs chants pour la musique vocale. Impossible d'exprimer en paroles l'absorption et la béatitude qu'exprime la tête de la sainte. Je me trompe; Shelley a su la définir en disant : « Elle est calmée par la profondeur de sa passion ».

Après une telle envolée, Raphaël était prêt pour les plus hautes tâches. Il en a donné la preuve, dans la Madone Sixtine de Dresde.

Une femme inspirée a décrit ainsi ce tableau : « Sur un fond de lumière éthérée la Vierge-Mère et l'Enfant divin s'élèvent à Dieu. Le rêve du ciel semble nager dans l'air et se reflète dans leur attitude. L'âme des mondes, consciente et grave, parle par ces yeux de flamme. Sans nimbe et sans auréole, l'éternelle beauté sourit en eux et proclame la souveraineté de la Vierge-Mère et de l'Enfant divin. Royalement et majestueusement, ils franchissent les cieux comme leur domaine de droit. Ce ciel est bien à eux. Ils sont loin de nous. Nous sentons la distance au rayon de leur regard [1]. »

Cette Vierge, en effet, n'est pas une femme ordinaire et elle n'a pas encore été incarnée sur la terre. C'est en quelque sorte une image astrale de la Femme-Éternelle, en dehors de l'espace et du temps. Dans son extase infinie, elle offre au monde l'âme qu'elle a couvée dans son sein immaculé sous le rayon du Père et qui sera le Christ. Cet Enfant, qui n'est pas encore né selon la chair, dont le regard surchargé de pensées déborde dans le

1. *La vie et l'œuvre du Corrège*, par Marguerite Albana. — Introduction sur le génie de la Renaissance, pp. 68 et 69.

futur, a pleine conscience de sa mission. Il voit la destinée qu'il doit subir sur la terre et cette destinée est terrible, mais il sait aussi que le salut du monde en dépend. Les deux pans de rideau, qui encadrent le tableau, indiquent que le tout est une vision. Les deux personnages placés plus bas, à gauche et à droite de la Vierge, ne sont là que pour faire ressortir le caractère surnaturel de la scène. Sainte Barbe éblouie ne peut en supporter l'éclat et baisse modestement les yeux. Enveloppé d'une riche dalmatique, saint Sixte se courbe humblement et ose à peine lever les siens. Quant aux deux têtes radieuses d'anges accoudées au bas du tableau, elles ont l'air de dire : « Il y a une éternité que nous contemplons ce mystère et que nous en vivons ; mais vous, ô hommes qui rampez dans l'abîme, que de siècles il vous faudra pour le comprendre ! »

*
* *

Mais l'Eternel-Féminin a deux pôles. Il règne et il rayonne comme un soleil dans le monde des âmes et de l'Esprit pur ; il rôde et s'embusque comme un serpent dans le monde des corps et de la matière. Si, dans le premier, il propage en ondes lumineuses les arcanes divins, dans le second, il ne songe qu'à la propagation des espèces, au roulement des générations, qui ressemblent, dit Homère, aux feuilles innombrables chassées par le vent d'automne, au creux des vallées. Le premier illumine et enfante des âmes ; le second file et tresse la trame complexe de la vie.

Pour s'élever à la sphère du premier et à la cime de son génie, Raphaël avait fait un immense effort. Afin d'y parvenir, il s'était condamné à une vie presque ascétique. Il n'avait revu que rarement sa maîtresse. Il lui avait défendu de venir à son atelier, fréquenté des princes, des cardinaux et de ses nombreux élèves, et l'avait reléguée dans une demeure cachée du Transtévère. Connaissant la puissance de son emprise, la Fornarina, en calculatrice habile, avait obéi docilement. Elle savait que les retours du peintre à ses lèvres ardentes et à ses seins puissants étaient d'autant plus fougueux que ses absences avaient été plus longues et sa chasteté plus rigoureuse. Tranquillement elle attendit. Quand la phase mystique du peintre fut arrivée à son terme, quand le besoin de réaction se fit sentir chez l'artiste énervé de fatigue et à demi consumé par l'air vif et glacé des cimes, il se fit chez le Sanzio une révulsion redoutable. Il se jeta dans l'ivresse des sens avec un feu qu'il ne se connaissait pas et les bras de la brûlante Transtévérine se resserrèrent sur sa proie précieuse. On vit le maître disparaître des journées entières et des semaines de son atelier, abandonnant la surveillance de ses élèves et la direction de ses immenses travaux à Jules Romain. On se demanda même si le peintre des Sibylles n'allait pas devenir la victime de cette nouvelle Circé, incarnée dans une robuste fille du peuple. Les cardinaux amis de Raphaël s'inquiétèrent justement de ce cas, et, comme de bons pères de famille, songèrent à le marier. Le cardinal Bibbiena fit l'impossible pour lui faire épouser sa nièce. Par pruderie ou par

excès de discrétion, on a voulu nier toute cette histoire. Mais, quoique ailleurs il se trompe sur maint détail, le témoignage circonstancié de Vasari semble irrécusable sur ce point. Laissons-le parler. « Le cardinal Bibbiena le tourmenta longtemps de se marier et Raphaël avait expressément refusé de faire la volonté du cardinal, mais avait traîné la chose en longueur en disant qu'il voulait attendre quatre ans. Le terme échu, le cardinal rappela la promesse à Raphaël qui ne s'y attendait pas. Et, se voyant par courtoisie obligé de tenir sa parole, il accepta d'épouser une nièce du cardinal ; mais, comme ce lien le gênait au plus haut point (*fu malissimo contento di questo lascio*) il s'arrangea pour laisser passer des mois avant de consommer le mariage. Ainsi Raphaël put vaquer en attendant à ses amours secrètes et le fit à la fin de sa vie avec désordre si bien qu'il en résulta une fièvre. » (Vasari. *Vie de Raphaël.*)

Cependant, dans l'intervalle, Raphaël avait eu un nouveau sursaut de son génie, qui le tourmentait et le harcelait plus fortement encore que le bon cardinal. Son corps se consumait à la fois sous le feu des sens et sous la flamme de l'esprit. Il devinait sa fin prochaine. Du moins voulut-il exprimer la vérité suprême, qui lui apparaissait radieuse maintenant, au-dessus de sa vie éphémère. Cette vérité était celle des trois mondes superposés et concordants, par lesquels le Verbe divin se manifeste dans l'univers. Cette trinité cosmique est rendue d'une manière saisissante dans le tableau de *la Transfiguration* que le pape Léon X lui avait commandé et qu'on voit encore

aujourd'hui pieusement conservé sur un chevalet dans une des chambres intimes du Vatican.

La toile, plus haute que large et qu'il faut regarder de bas en haut, se divise nettement en trois parties reliées par une pensée aussi vaste que profonde. Le lieu est le Mont Thabor, la scène celle racontée par saint Mathieu (XVII, 1-9). Commençons par la partie inférieure. — Au pied d'une colline rocailleuse, ressort en clair-obscur sur un fond noir une scène agitée. Plusieurs apôtres du Christ discutent passionnément avec des gens du peuple. Au centre du groupe, une belle femme, un genou plié en terre, désigne, d'un geste impérieux, un possédé qui vient d'être miraculeusement guéri et lève vers le ciel sa tête effarée. Tous ces personnages plongés dans les ténèbres ne sont éclairés que par un reflet d'en haut, mais ils ne voient pas ce qui se passe au-dessus d'eux. Le possédé délivré seul le voit, car le fou guéri par Jésus est devenu voyant. — Ce qu'il voit est représenté par les deux parties supérieures du tableau. A i sommet de la colline, les apôtres préférés du Christ, Pierre, saint Jean et son frère, dorment d'un profond sommeil. L'un d'eux se soulevant à demi dans son rêve, essaye de protéger ses yeux contre la lumière aveuglante qui les transperce tous les trois. — Cette lumière est celle du Christ transfiguré qui flotte au-dessus d'eux, soulevé par une nuée éblouissante, où Moïse et le prophète Elie s'élèvent vers lui dans un geste d'adoration. La partie supérieure de ce tableau, qui était la plus difficile à exécuter, est aussi la moins réussie, mais l'ensemble est d'une beauté persuasive en qui brille la vérité spi-

rituelle la plus pure. L'édifice cosmique, lequel se reflète dans la diversité de la nature humaine, est merveilleusement représenté dans ce chef-d'œuvre. — La partie inférieure représente le monde naturel où s'agite l'humanité incarnée. Ses yeux obscurcis par les passions animales ne voient pas les mondes supérieurs. Seuls quelques visionnaires, chez qui l'enveloppe physique s'est à demi déchirée en ont quelques lueurs. — La partie moyenne, la colline où dorment les trois apôtres illuminés, représente le monde des âmes pures, où les initiés peuvent s'élever d'avance par instants et qu'inonde alors la splendeur et la félicité céleste. — La partie supérieure, où plane le Christ avec ses deux prophètes, représente le monde divin, le seul où le Verbe se révèle face à face et sans intermédiaire. Jamais, dans aucune œuvre picturale, l'armature de la vérité occulte n'a été traduite d'une manière aussi lumineuse et aussi pathétique. Eclatante et dernière fusée de ce divin génie.

Raphaël avait peint sa *Transfiguration* en peu de semaines, avec une fougue inaccoutumée, qui indiquait la violence de l'inspiration et la crainte de ne pouvoir achever son œuvre. Quand elle fut terminée, il se crut guéri, tant fut grande sa joie, et ses élèves le crurent avec lui, tant le travail avait ranimé son physique ébranlé... A ce moment, Léon X qui faisait faire des fouilles au Forum alors appelé *campo vaccino*, parce que les vaches y paissaient, pria Raphaël de les surveiller. Il y consentit, mais après une seule journée passée sur ce terrain aux exhalaisons pernicieuses, la fièvre le reprit et le terrassa. Il comprit qu'il était perdu.

Rendons ici la parole à Vasari. « Raphaël, se sentant mourir, fit son testament. D'abord, en bon chrétien, il renvoya sa maîtresse en lui laissant de quoi vivre honnêtement. Ensuite il divisa son avoir entre ses disciples, Jules Romain qu'il avait toujours beaucoup aimé et Francesco Fiorentino dit il Fattore et un de ses parents, prêtre à Urbino. Il choisit comme sépulture une chapelle de Sainte-Marie Rotonda (le panthéon d'Agrippa) et voulut qu'on fît sur son tombeau une statue de la Vierge en marbre avec un tabernacle. Il institua comme exécuteur testamentaire Balthazar Pescia alors notaire du pape. Raphaël était né et mourut un vendredi saint à 37 ans (1483-1520). De son génie il embellit le monde ; il est à croire qu'il en orna le ciel. »

En face de la dépouille du peintre, qui venait de prendre une sérénité marmoréenne, on plaça le tableau de *la Transfiguration*. Princes et cardinaux, l'élite de la société romaine, portèrent au mort illustre leur douloureux hommage. Le pape Léon X versa sur lui des larmes abondantes. Le cardinal Bembo composa pour son tombeau l'épitaphe suivante : « Celui-ci est Raphaël. De son vivant, la grande mère des choses craignit d'être vaincue. A sa mort, elle eut peur de mourir[1]. » Il y a sans doute de l'hyperbole dans cet éloge, mais il n'est point banal. Il prouve à quel point, par grande exception à la règle générale, le Sanzio fut compris de son temps. D'ailleurs cet hommage sincère renferme une vérité profonde. Avec sa belle âme, Raphaël

1. ILLE. HIC. EST. RAPHAEL. TIMUIT. QUO. SOSPITE. VINCI. RERUM MAGNA. PARENS. ET. MORIENTE. MORI.

apporta au monde une quintessence cristalline de l'Éternel-Féminin. L'âme du monde dut pleurer de voir se briser son plus beau miroir. Lorsque, à la lueur des torches funèbres, le cercueil du Sanzio descendit sous la dalle d'une chapelle du Panthéon, à cette heure où la nuit, qui égalise toute chose, coupoles et montagnes, palais et tombeaux, se rua sur les sept collines, alors, du Quirinal au Janicule et du Palatin au Vatican, les âmes vibrantes sentirent à un frisson insolite que l'Archange de la Beauté venait de quitter la Ville Éternelle.

CHAPITRE VII

MICHEL-ANGE ET LE GÉNIE DE LA FORCE

Un Titan dompté couve dans
le Moïse de la sculpture.

A Léonard de Vinci, ce roi-mage de la Renaissance, comme à Raphaël, apôtre chrétien de la Beauté, j'ai supposé deux existences antérieures pour expliquer les ressorts de leur évolution et en saisir le rythme. J'userai de la même hypothèse pour sonder si possible jusqu'au fond l'âme de Michel-Ange et surprendre les impulsions diverses d'où sortit son œuvre énorme.

Une double personnalité persiste à travers toute la vie de Buonarroti. D'un côté, une nature titanesque, toujours prête à la lutte et à la révolte ; de l'autre une âme pleine de vénération et de soumission devant le Dieu de l'esprit pur, âme que j'appellerai pour cette raison jéhovique dans le sens du Jéhova ou du Javèh de l'Ancien Testament. Quand on considère ces deux âmes qui se partagent sa vie et travaillent ensemble tout en se combattant, on est contraint de se figurer deux de

ses existences antérieures. Dans la première, on entrevoit une sorte de forgeron, élève d'un Vulcain préhistorique, forgeant des armes pour une race de Titans révoltés et entraînés avec eux dans une grande catastrophe. Dans une nouvelle incarnation, on le voit disciple d'un prophète hébreu qui maugrée contre l'idolâtrie du peuple d'Israël et foudroie les idoles moabites, au nom du Dieu de Moïse et du Sinaï. On a vu quelquefois les plus redoutables bandits devenir les meilleurs gendarmes. Michel-Ange a l'air d'un Titan devenu prophète de Jéhova. Réapparaissant au grand jour de la Renaissance italienne, il aura toute la force de l'un et toute la ferveur de l'autre. En ses statues comme en ses fresques, il saura invoquer, pour le monde moderne, toute la grandeur morale de l'Ancien Testament, la guerre implacable pour la Justice. Et, par le travail formidable qu'il fera sur lui-même, en forçant sa nature titanesque à se soumettre à sa volonté jéhovique, il manifestera la puissance de l'homme moderne, comme individualité et comme volonté libre.

I

L'ADOLESCENCE. L'INSPIRATION PAIENNE. LE DAVID

De même que Raphaël, Michel-Ange se forma à Florence pour s'achever à Rome. Comme son rival, il ne prit à l'un et à l'autre que ce qui était conforme à sa propre nature. Mais ces deux villes sont des moules admirables et des excitants merveilleux

pour tout être qui pense et qui veut créer dans l'ordre esthétique comme dans l'ordre intellectuel. Car si l'une enseigne sa grâce et sa beauté à ses hôtes, l'autre leur imprime à jamais son sceau de grandeur et d'universalité.

Michel-Ange descendait d'une famille patricienne fixée à Florence dès le XIII[e] siècle sous le nom de Buonarroti [1]. Son meilleur biographe, Condivi, qui tenait cette opinion de l'artiste en personne, affirme qu'il descendait des comtes de Canossa, famille illustrée par la comtesse Mathilde, la célèbre amie du pape Grégoire VII. On a fortement contesté cette généalogie qui n'est pas rigoureusement prouvée. Il est à remarquer cependant que les contemporains de Buonarroti y croyaient et que, dans les archives de sa famille, on conserve une lettre d'Alexandre, comte de Canossa, adressée à Michel-Ange et le traitant de parent. Ce qui ne souffre aucun doute c'est qu'il était d'une race aristocratique. Cela se voit d'ailleurs à sa nature à la fois énergique et raffinée. Dès le XIII[e] siècle, ses aïeux avaient passé du parti Gibelin au parti Guelfe, quand les Guelfes l'emportèrent à Florence sur les Gibelins. Dans leurs armes, les Buonarroti remplacèrent alors le *chien d'argent tenant un os sur champ de gueule* par un *chien d'or sur champ d'azur.* Le chien tenant un os signifie la ténacité et l'obstination. Elle devait s'exercer, en effet, chez l'illustre descendant, sur le champ azuré de l'idéal,

1. Si les contemporains et la postérité ont toujours désigné *Michel-Ange* et *Raphaël* par leurs prénoms, c'est sans doute parce que le premier répond par son caractère à l'*Archange de la Force* et le second à l'*Archange de la Beauté.*

tandis qu'elle avait travaillé chez ses aïeux sur le champ rougi du sang des guerres civiles. En signe de leur combativité indomptable, les Buonarroti avaient mis au cimier de leurs armes deux cornes de taureau, l'une d'or, l'autre d'argent. Ces couleurs signifient en langue héraldique la sagesse et la probité, deux vertus austères qui se retrouvent chez l'arrière-petit-fils, lequel aurait pu dire comme Alfred de Vigny de ses aïeux :

Et s'ils sont immortels, ils descendront de moi.

Michel-Ange vint au monde sur un âpre sommet de l'Apennin, non loin d'Arezzo, à Caprese, où son père exerçait le ministère de podestat ou de juge [1]. Il fut mis en nourrice à Setignano, près de Florence, chez la femme d'un tailleur de pierres, ce qui lui fit dire plus tard à Vasari : « Mon cher Georges, si j'ai quelque chose de bon dans l'esprit, je le dois à la légèreté de l'air de votre pays d'Arezzo, de même que je dois au lait que j'ai sucé les maillets et les ciseaux dont je me suis servi pour sculpter les figures. » Comme beaucoup d'artistes du temps jadis, Michel-Ange fut battu par son père pour ne rien vouloir apprendre à l'école et barbouiller les murs de bonshommes tracés au charbon. A force d'obstination, il obtint qu'on le mît en apprentissage chez le célèbre peintre florentin Domenico Ghirlandaïo. Ses progrès furent si rapides que bientôt le maître déclara qu'il n'avait plus rien à

1. On sait qu'au moyen âge et encore au temps de la Renaissance, les villes libres d'Italie choisissaient leurs juges dans des villes étrangères, comme une garantie d'impartialité.

apprendre à ce petit génie. Et voici qu'à treize ans Buonarroti, ayant déjà pénétré tous les secrets de l'art du dessin (ce qui lui permit plus tard d'exceller dans deux arts à la fois) se dégoûta subitement de la peinture. La collection de statues grecques, rassemblées par Laurent le Magnifique dans le jardin de Saint-Marc, excita la nature intime et le véritable génie de Michel-Ange, qui était d'un sculpteur plus encore que d'un peintre. Le païen endormi, qui sommeillait en lui, comme la lave au fond d'un volcan, se réveilla subitement à cette vue éblouissante, et une fusée ardente jaillit de ce cerveau de treize ans. Dans la cour du jardin, où travaillaient des sculpteurs, il trouva le masque antique d'un Faune à la bouche cassée. Ce visage de vieux Satyre, qui a l'air de se moquer de lui et de le défier, l'attire et le fascine. Lui, qui n'a jamais touché ni maillet ni ciseau, il veut le reproduire. Il trouve un morceau de marbre parmi les déchets, emprunte les instruments nécessaires aux ouvriers du jardin, et le voilà martelant et fouillant furieusement le marbre avec la dextérité d'un vieux tailleur de pierre. Laurent le Magnifique, flânant par là le lendemain, voit le petit sculpteur à l'œuvre, et, ravi de ce talent spontané qui promet du génie, court chez le père Buonarroti en réclamant l'enfant qu'il veut éduquer chez lui, comme un fils adoptif. Le père commença par refuser, mais finit par céder aux instances du duc. C'est ainsi que le jeune Michel-Ange, âgé de treize ans, fut installé au palais ducal, reçut tout de suite une place d'honneur dans la maison et à la table du plus intelligent des Médicis et grandit familièrement parmi les pre-

miers humanistes d'alors, entouré de l'élite des penseurs et des artistes de son temps.

Il y a bien autre chose que le hasard aveugle et qu'une coïncidence fortuite dans cet épisode si connu. Il y a comme la main de la Providence dans le tissu complexe des destinées. Il y a tout un passé enseveli qui surgit comme un éclair dans l'âme de l'enfant, à l'aspect des débris encore souriants, des Olympiens qui peuplent ce jardin, tout près du couvent où médite l'austère et fanatique Savonarole. La tête du vieux Faune, que le petit Michel-Ange reproduit frénétiquement d'un ciseau fiévreux, le fait rire et pleurer à la fois. Il rit de joie à l'aspect des Dieux antiques et il pleure de ne pouvoir les recréer. Comme le Satyre de Victor Hugo, il voudrait escalader l'Olympe, regarder en face les Immortels et les braver en se haussant à leur taille. L'étincelle prométhéenne a jailli de ce gamin de treize ans. Gloire au prince, qui, en le recueillant, en a fait un flambeau capable d'éclairer le monde à nouveau !

La jeunesse de Michel-Ange fut dominée par le génie plastique de la Grèce qu'il avait contemplé dans les statues du jardin de Saint-Marc. Son génie fut couvé par l'atmosphère platonicienne que le jeune sculpteur respira auprès des hôtes habituels de son protecteur Laurent le Magnifique, les humanistes Marsile Ficin, Benivieni, Ange Politien. Sous ces influences heureuses, sa nature indépendante et fière se développa librement. Ses riches facultés ne se déployèrent que successivement et tour à tour. Ses premières sculptures trahissent un tempérament païen d'une tendance érotique et d'un

naturalisme assez cru, qui contrastent avec ses créations postérieures. Les sujets déjà l'indiquent: *Bacchus ivre, l'Amour endormi, la lutte des Centaures et des Lapithes, Déjanire ravie par les Centaures.* Ici se déchaîne l'amour sensuel sans aucune idéalité. Ce goût lascif fut tôt vaincu par les parties supérieures de l'âme michelangesque éprise du sublime et des idées pures. Néanmoins il en resta toujours quelque chose. Témoin sa très voluptueuse *Léda*, dont la tête se pâme sur celle du cygne qui se presse contre elle, tableau acheté par François Ier et qu'un duc d'Orléans fit brûler par pruderie. La réaction contre ce côté de sa nature causa sans doute en partie l'ascétisme morose de son âge mûr, les remords excessifs du vieillard et le noir pessimisme de ses sonnets. Mais, dans sa jeunesse, il jouissait trop de sa facilité et de sa force, de la joie de la lutte et du plaisir de surpasser tous ses rivaux, pour s'abandonner à la mélancolie. Les prédications de Savonarole éveillèrent à la fois son patriotisme et son sentiment religieux. Sa destinée tragique et son martyre le frappèrent d'horreur. Mais ces impressions terribles ne devaient se traduire que plus tard dans son art. Le prophète n'avait pas encore pris conscience de lui-même et les Dieux païens régnèrent pour un temps sur le jeune Titan de la sculpture.

Il avait vingt-sept ans lorsque la seigneurie de Florence le pria d'utiliser à son gré un énorme bloc de marbre de Carrare dont on avait voulu fabriquer un saint pour la cathédrale. On l'avait trouvé trop mince par un bout et personne ne savait qu'en faire. Buonarroti le regarda, le jaugea de l'œil et en fit

son célèbre David. Du bloc informe, le maître sculpteur tira le génie de l'Individualité libre. Quelle élégance dans ce vigoureux adolescent prêt au combat ! C'est la force au repos comme dans les chefs-d'œuvre de l'antiquité, mais une force plus aiguë qui guette l'instant de l'attaque. De quel calme, de quel sûr coup d'œil, il mesure l'ennemi. De quel geste rapide il lancera la pierre mortelle au front du géant, au moment précis où sa volonté déclanchera son bras. C'est sa propre jeunesse et l'âme fière de sa patrie que Michel-Ange a incrustées dans ce marbre. On l'admire aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de Florence dans un pavillon construit pour lui. Là, on s'aperçoit que c'est un colosse, car il atteint presque de la tête le toit vitré de la salle. Il n'était vraiment dans son cadre qu'à la porte du palais municipal, en face de la *Loggia dei Lanzi*. Là le jeune David dressait son corps nu et blanc au seuil de la noire forteresse crénelée, dont la fine tour domine au loin la campagne, là il s'affirmait comme le svelte génie de la Liberté veillant sur la cité des fleurs.

II

MICHEL-ANGE A ROME
LE TOMBEAU DE JULES II ET LE PLAFOND DE LA CHAPELLE SIXTINE — L'INSPIRATION JÉHOVIQUE

Florence et Laurent le Magnifique avaient fait éclore le génie de Michel-Ange ; Rome et le pape Jules II l'épanouirent. La seconde période de sa vie,

de trente à cinquante ans (1504-1524) est celle de sa maîtrise et de ses plus hauts chefs-d'œuvre. On y voit grandir simultanément sa volonté titanesque et son esprit jéhovique, pareils à deux géants, sortis, l'un, des carrières du Pélion ou de l'Ossa, l'autre, du désert de sable et de feu, où Moïse promena pendant quarante ans son peuple sous les foudres de son Javèh. Ces deux âmes si diverses vont maintenant se fondre en une seule et travailler à la Renaissance gréco-latine, à la grandeur de la Rome judéochrétienne à travers l'artiste florentin qui taille ses statues et brosse ses fresques à l'ombre du Vatican. Mais, pour nous rendre compte de l'origine et de la portée de ces étonnantes créations, qui nous valurent une évocation grandiose de l'Ancien Testament et une nouvelle esthétique, il faut donner un coup d'œil au pontife remarquable qui fut son collaborateur, j'allais dire l'impresario des gigantesques tentatives de ce fils de Vulcain devenu l'apôtre de Jéhova.

Le seigneur cardinal de la Rovère, qui prit le nom de Jules II comme pape en succédant au monstrueux Alexandre Borgia, fut le plus fier et le plus héroïque des pontifes romains. Vieillard irascible et violent, mais plein de force et de fougue, ce pape belliqueux revêtit la cuirasse comme un condottière et prit part aux batailles de ses troupes, casque en tête et glaive au poing. Il était patriote à sa manière, car il rêva de chasser du sol italien les armées françaises, espagnoles et allemandes qui s'y disputaient l'empire et d'unifier sous la tiare pontificale les peuples libérés de l'Italie, devenue depuis mille ans la proie des barbares. Il ne réus-

sit pas dans ce dessein chimérique, qui confondait le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel, mais il en réalisa un autre, plus beau et plus fécond, profiter de la renaissance des arts pour doter Rome de monuments et de chefs-d'œuvre dignes de la tradition romaine et de la grandeur de l'Eglise. Dans ce but, il s'entoura des meilleurs artistes de son temps, dont trois étoiles, Bramante, Raphaël et Michel-Ange. Bramante fut chargé de reconstruire l'église de Saint-Pierre, Raphaël de peindre les stances du Vatican, et Michel-Ange (après l'entreprise du tombeau de Jules II qui échoua) de peindre le plafond de la chapelle Sixtine.

La rencontre du pape Jules II et de Michel-Ange, dans une salle du Vatican, fut sans doute une heure frappante. Dans ce maigre sculpteur florentin, vêtu de noir comme un patricien, aux larges épaules, aux traits rigides, dans cette face de bronze ridée avant l'âge, dans ces yeux tristes d'une indomptable fixité, Jules II dut reconnaître un maître forgeron pour ses immenses projets[1]. De son côté, Michel-Ange en regardant le Saint-Père tel que l'a peint Raphaël[2], les mains posées sur les bras du trône pontifical comme des pattes de lion, couvert d'un manteau de pourpre bordé d'hermine, tiare au front, avec sa tête grave légèrement penchée et ses yeux soucieux, chargés de foudre, comme les canons du fort Saint-Ange, dut reconnaître une âme égale à la sienne par l'énergie du vouloir, par le sens du grandiose et le goût du sublime. Ils se mesurèrent

1. Portrait de Michel-Ange par Marcello Venusti, au Capitole de Rome.

2. Portrait de Jules II par Raphaël aux Uffizi de Florence.

et se jugèrent. Peut-être même ces deux volontés se défièrent-elles en silence, dans cette première entrevue, comme elles devaient souvent le faire en actes et en paroles. Car ces deux hommes altiers et invaincus étaient faits pour se comprendre et se heurter sans cesse. Au premier moment, ils ne surent presque rien se dire. L'artiste ne savait pas flatter, et le pontife, qui avait déjà confié à Bramante et à Raphaël les besognes les plus urgentes, ne savait pas encore ce qu'il pourrait tirer de ce jeune Titan que lui envoyait la destinée.

Il chercha longtemps ; enfin il crut avoir trouvé. Comme les Pharaons, comme l'empereur Hadrien, Jules II voulut faire construire d'avance son tombeau. Ce monument gigantesque devait résumer la pensée de son règne et être placé dans l'église de Saint-Pierre. Pour lui donner le plus grand faste possible, le pape se proposait de n'épargner ni l'or, ni le marbre, ni le bronze, ni les ouvriers nécessaires. Jules II glorifiait ainsi à la fois son propre règne et le triomphe du Saint-Siège sur le monde. Il chargea son nouveau favori d'être le maître dessinateur, sculpteur et architecte de ce monument, en un mot de l'imaginer et de l'exécuter à son gré. Michel-Ange adopta cette idée avec enthousiasme, mais aussitôt lui imprima son cachet. Avec son éducation platonicienne et son génie cosmique, Michel-Ange transforma l'apothéose de la papauté en une représentation des forces divines qui vivifient l'humanité et y établissent la hiérarchie des âmes par la poussée toute-puissante des esprits et des volontés. Le tombeau devait être une sorte de pyramide à

trois étages. La base du monument aurait 18 coudées en longueur et 12 en largeur, de manière à former un rectangle d'un carré et demi. Dans son pourtour à quatre faces, se creusaient des niches abritant les apôtres et les martyrs de la chrétienté. Entre eux, surgissant de piédestaux et les dominant, s'élevaient des figures représentant les arts libéraux. La seconde assise, plus étroite, devait porter, aux quatre angles de sa corniche, quatre statues représentant la Force, le Courage, la Sagesse et la Méditation. (Cette dernière figurée par Moïse.) Enfin, au troisième étage, formant le sommet du mausolée, deux anges soutenaient un sarcophage de porphyre ; l'un, la tête baissée, pleurant le mort ; l'autre, le front haut, souriant à son entrée dans la vie immortelle. L'ensemble du monument comportait une quarantaine de statues, sans compter les bronzes et les bas-reliefs relatant la vie de Jules II [1]. — Conception lumineuse, d'une plasticité et d'une ordonnance grandiose, par laquelle le spectateur devait s'élever avec les lutteurs de l'humanité aux puissances qui régissent le monde et reporter l'âme à sa source divine par l'image même de la mort. Car le cercueil, porté par les deux anges, y devenait l'autel où brûle la flamme de l'immortalité.

Quand Michel-Ange montra l'esquisse du monument au pape, Jules II en fut transporté de joie. Peut-être n'en saisit-il pas tout le sens, mais il fut ravi de sa beauté et de sa grandeur, y voyant surtout sa propre glorification. Il ouvrit aussitôt à l'archi-

1. Cette description est un résumé de celle donnée par Condivi dans sa *Vie de Michel-Ange*, description évidemment dictée par le maître à son biographe attitré.

tecte-sculpteur un crédit illimité pour y travailler. Celui-ci partit immédiatement pour Carrare afin de choisir lui-même les blocs nécessaires à son œuvre de géant. Alors commença ce que Condivi appelle la *Tragédie de la sépulture*, épreuve et martyre de dix ans. Il s'agissait non seulement de choisir les pierres pour ses quarante statues, mais encore de les faire parvenir par mer à Rome. Voilà donc Michel-Ange devenu entrepreneur pour l'exploitation d'une carrière et chef de batellerie, traitant avec les tailleurs de pierre, les voituriers et les marins pour se procurer son matériel. Tout entier à la grandeur de son idée, il se jeta avec une énergie sans frein dans ce labeur énervant. De Viareggio au golfe de la Spezzia, la chaîne de l'Apennin frise de près la Méditerranée, ne laissant qu'une bande étroite de terre entre elle et la mer Tyrénienne. A Carrare, la montagne atteint le rivage de ses caps avancés et la carrière de marbre s'ouvre comme un vallon de neige en face du flot bleu. Dans cette magnifique solitude, entre les flancs immaculés de la carrière et la ligne de saphir de la mer Tyrrhénienne, où les couchers de soleil sont des fournaises pourprées et cramoisies, l'artiste se livrait sans mesure à son rêve marmoréen de Titan. « Un jour, dit Condivi, contemplant une montagne qui dominait le rivage, il lui vint l'envie de la sculpter en un colosse qui de loin apparaîtrait aux navigateurs. Ce qui le séduisait c'était la facilité qu'offrait la pierre pour en tirer la figure voulue et ce qui le tentait plus encore c'était le désir de lutter avec les sculpteurs de l'antiquité, qui peut-être par ennui ou par quelque autre raison avaient ébauché cette figure. »

Et le confident du maître ajoute : « Il l'eût fait si on le lui eût permis et ne se consola jamais de n'avoir pu exécuter son projet. » Quelle figure d'Adamastor calmant la tempête ou de Prométhée défiant Jupiter, Michel-Ange aurait-il taillée dans ce récif sortant des flots ? Les Grecs avaient eu de pareilles idées et de plus audacieuses encore. Plutarque raconte qu'un artiste proposa à Alexandre le Grand de sculpter le mont Athos qui s'avance dans la mer Egée en un colosse assis, qui eût été l'image du roi macédonien. Ce colosse aurait tenu, dans une main, une ville, et de l'autre, aurait versé un fleuve dans la mer.

Ce désir de sculpter les montagnes est vraiment l'instinct titanique dans l'homme, jaloux de s'égaler aux puissances qui ont pétri le globe et sculpté la forme de la terre. La fantaisie colossale, qui hanta Michel-Ange dans la blanche marine de Carrare, prouve à quel point ce désir était puissant chez lui.

Le tombeau de Jules II devait rester lui aussi un rêve. Lorsqu'à grand peine et avec d'énormes dépenses les blocs de marbre eurent été amenés par mer et par le Tibre sur la place Saint-Pierre, Jules II changea subitement d'idée. Bramante, ami de Raphaël et ennemi de Michel-Ange, avait persuadé à Jules II que faire son tombeau de son vivant lui porterait malheur et qu'il valait mieux consacrer les sommes formidables qu'exigerait ce mausolée à la reconstruction de l'église Saint-Pierre dont Bramante était lui-même l'architecte. L'artiste se vit non seulement frustré de son plus beau rêve, mais fortement endetté par

les frais de transport. Jules II, aussi capricieux qu'impatient, refusa de le dédommager immédiatement. Rebuté par deux fois à la porte du Saint-Père par ses estaffiers, Michel-Ange, blessé au vif par cet affront, quitta Rome en l'espace de vingt-quatre heures et se réfugia à Florence, après avoir fait dire au pape que si désormais il avait besoin de son sculpteur il vienne le trouver chez lui. Bramante, resté seul maître à la cour papale, fit piller les blocs de marbre disséminés sur la place Saint-Pierre par la populace de Rome. Quant au fameux tombeau de Jules II, il ne fut pas construit.

Ainsi s'écroula le colossal projet de Michel-Ange et du pape. Le labeur acharné qu'y prodigua l'artiste se solda pour lui en une immense déception, en un héritage de tracas financiers et d'ennuis interminables qui le tenaillèrent pendant des années. Heureusement pour nous, de ce travail de Titan il nous reste trois épaves, qui valent peut-être tout le monument. Ce sont *le Moïse* de Saint-Pierre-aux-Liens, à Rome, et *les Deux Esclaves* du Louvre. Par un hasard singulier, qui pourrait bien être un incognito de la Providence, dans ces restes précieux se révèle à nous le génie prodigieux du sculpteur, avec les deux pôles de son âme et toute la nouveauté de son art.

Entrez à l'église San-Pietro in Vincoli, pour voir le tombeau de Jules II et le chef-d'œuvre de son sculpteur[1]. Dans une chapelle latérale, trône le

1. D'après une convention entre Michel-Ange et le duc d'Urbino, héritier de Jules II, le sculpteur exécuta son Moïse pour le tombeau du pape.

prophète hébreu, conducteur du peuple d'Israël et manieur de foudre. Un rayon blafard tombé d'un vitrail éclaire sa fauve figure. Est-ce bien une statue de marbre ? On dirait un être surhumain, assis là. Il est trois fois plus grand que nature. De sa main gauche, il tient la table des dix commandements ; de sa droite, il tord sa barbe puissante qui roule comme un fleuve sur ses genoux. Quelle tempête contenue dans cette immobilité et quelle concentration de volonté dans ce repos ! Ah ! celui-là, n'a pas besoin d'une épée pour commander aux foules. L'expression de son rude visage a quelque chose d'à la fois bestial et divin, car des ordres irrésistibles sortent de ses yeux de bouc. Les cornes de son front sont un reste des flammes du Sinaï et l'éclair qui jaillit de sa maigre face de dompteur est un rayon de Javèh. Tremblez ! car, s'il se dresse, son front enfoncera la voûte, et s'il élève la voix, le tonnerre de sa parole fera crouler les murs de l'église. Ce Moïse est l'incarnation de la Loi. Il représente et personnifie en quelque sorte la puissance divine qui crée tous les êtres, mais qui sait aussi les détruire. C'est l'esprit pur qui tour à tour modèle et pulvérise la matière.

Passons maintenant à l'autre extrême de la création, à sa manifestation humaine et individuelle. Regardons les Esclaves du Louvre, au musée de la Renaissance. Ce sont peut-être les deux figures les plus émouvantes sorties du cerveau visionnaire de Buonarroti et ciselées par sa main nerveuse dans le marbre. Effluves pétrifiés de ses souffrances intimes, de ses tortures innommées. L'*Esclave mourant* n'est pas couché ; il meurt debout. Créature

idéale, mais palpitante de vie et de douleur. C'est un superbe éphèbe, au corps délicat, avec une tête rêveuse de poète. Il sait qu'il va mourir. Une dernière fois il se dresse de toute son espérance brisée pour protester contre l'injuste destin. D'un geste suprême, il enveloppe sa tête renversée de son bras, et, dans cette convulsion, il exhale son dernier soupir avec son âme encore inexprimée. Ah ! cette statue... elle réalise un miracle... la beauté sublime dans la douleur. Beauté caressante comme une mélodie et déchirante comme un cri. En elle on peut mesurer toute la nouveauté de la sculpture de Michel-Ange et sa différence d'avec la sculpture antique. C'est le génie de la douleur qui parle ici à travers la pierre avec une puissance jusqu'alors inconnue. Dans le Laocoon et même dans la Niobé il n'y a que de la douleur physique. Ici il y a surtout de la douleur morale, et cette douleur est infinie comme la pensée.

L'*Esclave brisant ses chaînes* est inachevé. Son corps d'Hercule, ses muscles gonflés, sa face vague et intrépide sortent à peine de leur gaine de pierre, et pourtant on entend le fracas des chaînes qui se rompent, et l'on pressent la formidable revanche de tant de maux soufferts, de tant d'humiliations subies.

Si le monument de Jules II avait été construit selon le plan primitif de Michel-Ange, ses deux esclaves auraient été placés aux deux coins, en bas du mausolée. Condivi prétend qu'ils auraient symbolisé la victoire du pontife sur ses ennemis. C'est ainsi probablement que le sculpteur en expliquait le sens au pape. Mais, pour un œil perspicace,

l'agonie du Souffrant et le geste du Lutteur auraient suffi pour ébranler l'édifice de bas en haut.

Réunissons maintenant les trois épaves de ce tombeau idéal et plaçons les deux Esclaves en regard du Moïse, et nous verrons en face l'un de l'autre les deux pôles opposés de la nature michelangesque, qui sont aussi les deux pôles corrélatifs de l'Éternel-Masculin, son côté divin et son côté humain. D'un côté la loi absolue, la volonté éternelle, inviolable de l'Esprit universel. De l'autre, l'individualité libre, avec sa souffrance infinie, sa volonté indomptable et son désir inextinguible.

Quelle vue perçante et prophétique dans cette opposition ! Car la conciliation de ces deux extrêmes, par la hiérarchie des forces psychiques et cosmiques, n'est-ce pas tout le problème de l'avenir ?



Revenons à Jules II. Malgré ses tergiversations et ses impatiences, ce pape impétueux et turbulent devait fournir à Michel-Ange une plus heureuse occasion de manifester son génie à la fois jéhovique et titanesque. Mais que d'aventures encore pour faire sonner l'heure de l'accomplissement.

On sait la suite de la brouille du pontife et de l'artiste. Ces épisodes sont trop connus pour être relatés en détail. Contentons-nous d'en rappeler l'essentiel. Le pape envoie bref sur bref à la Seigneurie de Florence pour qu'on lui rende son sculpteur. La république florentine respecte le plus grand de ses citoyens, mais ne veut pas non plus se brouiller avec le pape, d'autant plus qu'il est

pour le moment le plus puissant et le plus belliqueux souverain d'Italie. Elle supplie donc Michel-Ange de retourner à Rome. L'artiste s'en soucie si peu qu'il songe à partir pour Constantinople, où le sultan l'invite à construire le pont qui doit joindre Stamboul à Péra. Sur ces entrefaites, le pape à la tête de son armée s'empare de Bologne, en chasse les Bentivoglio et menace de marcher sur Florence. La république ordonne à Michel-Ange d'apaiser la colère du pontife et de se rendre auprès de lui comme ambassadeur. Il fallut céder. Le sculpteur se rend à Bologne et se présente au pape attablé au palais des Seize avec plusieurs évêques. Jules II commence par l'accabler de reproches, mais un évêque ayant mal parlé de l'artiste, le pape lui crie : « Tu lui dis des grossièretés que Nous ne lui avons pas dites, l'ignorant c'est toi ! » Et il fait chasser l'évêque par ses serviteurs. Sa colère ainsi déchargée, Jules II se réconcilie avec Buonarroti. Mais il fallut subir son nouveau caprice et fondre la statue colossale du pape vainqueur de Bologne, statue en bronze qui devait être placée devant l'église de San-Petronio. Michel-Ange ayant demandé s'il devait mettre un livre dans la main du Saint-Père, celui-ci réplique : « Quoi, un livre ? Suis-je un lettré ? Une épée ! une épée ! » L'histoire de cette statue est une autre tragi-comédie, plus singulière encore que celle du mausolée. Michel-Ange ne connaissait pas l'art de la fonderie. Il dut l'apprendre avec des ouvriers venus de Florence. Au bout de six mois, on tente l'entreprise hasardeuse, mais la fonte a raté. Il ne sort du moule qu'une moitié de Jules II, et le tout

est à recommencer. Enfin, après six mois de labeur, de sueur et de fournaise, le pape armé de son glaive sort de sa carapace de terre glaise et la statue est dressée sur la grande place de Bologne. Si formidable qu'elle fut, elle n'y resta pas longtemps. Peu après, les Bentivoglio reprennent Bologne, en chassent l'armée pontificale. L'orgueilleuse statue fut jetée à terre, mise en pièces par la populace et ses morceaux vendus au duc d'Este, qui en fit un canon. Quel tableau des mœurs du temps que cet épisode et quel symbole éloquent des dangers attachés au pouvoir du Saint-Siège que ce bronze d'un pape vainqueur qui se change en canon, prêt à lancer des boulets sur l'héritage de saint Pierre !

Cependant le fougueux Jules II ne devait pas se contenter de foudroyer ses ennemis et d'être foudroyé par eux. Il devait créer aussi et créer en beauté à travers son sculpteur transformé en peintre. Malheureux en politique, il fut heureux en art, parce qu'il voyait grand et sentait noblement. De retour à Rome, Jules II retomba sous l'influence de son architecte Bramante. Celui-ci, voulant perdre Michel-Ange, conseilla au pape de lui faire peindre le plafond de la Sixtine. Bramante comptait sur un fiasco complet du sculpteur qui ruinerait à jamais son crédit à la cour pontificale. Mais cette intrigue, ourdie par l'envie, devait tourner à la plus grande gloire de Michel-Ange. Buonarroti, qui dédaignait la peinture et ne savait rien de l'art de la fresque, résista longtemps à la volonté papale, mais, piqué au jeu par le défi sournois d'un rival, il finit par consentir. A force d'y penser, son imagination avait conçu une cosmogonie. Ce

lecteur assidu de la Bible et surtout de l'Ancien Testament avait vu la genèse de Moïse, la création du monde et l'enfantement douloureux de l'humanité se projeter sous cette voûte et sur ce plafond. Bramante croyait perdre son compatriote auprès du pape en le faisant travailler dans un art qu'il ignorait et l'écraser avec Raphaël. Eh bien, lui, Buonarroti se ferait peintre et il surpasserait le pauvre Sanzio, comme le Sinaï chargé de tonnerres surpasse les collines de la Judée. C'est ainsi que le cœur titanesque de Michel-Ange, captif au Vatican, rebondit pour son grand-œuvre. C'est ainsi que l'esclave devint le maître.

Il se mit au travail. Il fit venir les plus habiles maîtres de Florence pour apprendre à peindre la fresque. Tout de suite ceux-ci se crurent ses égaux et même ses supérieurs. Au bout de trois mois, quand il eut compris le dur métier de préparer le ciment et de peindre sur la chaux humide, il paya ses collaborateurs et les renvoya furieux. Désormais il voulut être seul ; seul à broyer ses couleurs, seul à étendre la pâte sur le mur, seul à peindre l'énorme plafond et sa voûte. Il s'installa dans la chapelle comme dans sa maison, s'en fit donner la clef par le pape et ne permit à personne d'y entrer. Il travaillait tout le jour. Il peignait debout sur le haut échafaudage ou couché dans un lit pendu à la voûte, la tête renversée. La nuit, il esquissait, lisait ou méditait. Quelquefois, le front armé d'un casque de carton, armé d'une lanterne, nouveau Cyclope, il regrimpait sur les planches pour s'entretenir avec les effrayants fantômes ébauchés sur la

muraille. Il vécut ainsi pendant cinq ans, presque sans bouger, hors du temps, dans l'Eternel, avec son grand rêve, sans autre lecture que la Bible et les sermons de Savonarole. La sombre chapelle Sixtine fut pour lui l'antre du Carmel. Dans le sien, Elie se prépara à foudroyer les prêtres de Baal en s'imprégnant du feu de la méditation. Dans son repaire, Michel-Ange évoqua pour les siècles la cosmogonie de Moïse.

Il est nécessaire de rappeler l'ordonnance des fresques de la Sixtine, pour éclaircir le sens religieux et philosophique donné par le maître à cette vaste composition. Le plafond de la chapelle représente la création du monde par Jéhova en un grand quadrilatère à neuf compartiments et à douze tableaux. Ce plafond rectangulaire est supporté par une voûte percée de douze fenêtres en son pourtour à quatre côtés. Dans les pendentifs, entre les lunettes, sont assis les prophètes, dont chacun a pour vis-à-vis une Sibylle. De la base des pendentifs, sortent, comme d'un socle, des pilastres portant une balustrade. Entre ces colonnes et sur le balcon qu'elles supportent, sont groupés, dans les attitudes les plus variées, de fiers adolescents d'une force herculéenne. Ce sont des êtres puissants d'un monde inconnu, à la fois cariatides, lutteurs et voyants. Entre ciel et terre, dans l'espace qui sépare les lunettes du plafond, une série de peintures représente l'humanité jusqu'à la naissance du Christ.

Nous retrouvons donc ici, sous une forme différente et dans une conception autrement vaste, les

trois mondes superposés que nous avons aperçus déjà dans *la Transfiguration* de Raphaël : le monde spirituel (ou divin), le monde astral (ou des âmes), le monde corporel (ou terrestrement humain). Notons bien la différence de l'atmosphère, du mouvement et du rythme, qui dominent dans chacune de ces trois régions. — Au plafond, dans le monde divin et supérieur, règnent la force, le calme et la majesté que le Créateur apporte dans sa création. Là Jéhova est le maître souverain. Il traverse tout de sa lumière sublime, aveuglante et créatrice. — Tout autre est le monde de l'Ame, où les Prophètes et les Sibylles trônent sur leurs sièges et leurs trépieds, en un temple aérien. L'ouragan de l'Esprit passe sur eux. Double courant, qui s'entrechoque en un tourbillon terrible, le souffle d'en haut et la tourmente des passions humaines les agitent. La tempête soulève leurs bras, retourne leurs têtes et les échevèle. Ils ne voient pas directement le drame sublime du plafond, mais ils le pressentent. Ils en saisissent des bribes, ils entendent des voix. — Les Sibylles sont de robustes et redoutables femmes, quelques-unes jeunes, la plupart âgées. La vieille *Persica* au nez pointu ; bossue à force de lire, est penchée sur un grimoire d'évocation... La belle *Erythréa* rallume le feu de sa lampe qui vient de s'éteindre. La superbe *Delphica* est pleine comme une Pythonisse du souffle d'un dieu. Le vent de l'Esprit gonfle ses narines et ses mamelles ; elle prophétise d'un œil flamboyant. — Les Adolescents herculéens qui s'agitent et circulent autour des Prophètes représentent les Puissances cosmiques qui agissent sur l'humanité, qui tour à tour

l'inspirent, l'excitent ou la flagellent. Ce sont les Elohim de la Bible. Les Prophètes ne les voient pas, mais ils les entendent, ils parlent avec eux. *Daniel* écrit fièrement sous leur dictée. *Isaïe* majestueux, le coude et la main sur un livre fermé, écoute. Derrière lui, un Elohim lui montre quelque chose et a l'air de lui dire : « Ne le vois-tu pas ? » *Ezéchiel*, profil âpre et impérieux, la tête serrée dans un turban, parle à un roi d'Israël en criant : « Justice ! Justice ! » Par contre, *Jérémie* désespéré laisse tomber en avant sa puissante tête sous le poids du destin et ferme de sa main sa bouche encore béante, qui tout à l'heure clamait : « Malheur, malheur sur Israël ! »

Mais Prophètes et Sibylles vaticinent, vocifèrent et gémissent en vain entre les pilastres des pendentifs. Car, pendant ce temps, sur leurs têtes entre ciel et terre, et sous eux dans l'abîme, l'humanité séduite par Satan, corrompue par le péché, se précipite par chutes successives, comme en une cataracte immense, de la faute au crime et de la misère au désespoir. Et l'on ne sait pas, dans tous ces épisodes lamentables, ce qu'il y a de plus tragique, ou les fuyards du déluge atteints par les flots au sommet d'une montagne, ou les Juifs dévorés par les serpents dans le désert, ou Aman crucifié par Assuérus, ou Judith la courtisane vengeresse, héroïque et souillée, qui tranche la tête d'Holopherne ivre de volupté. Et la tempête de vie, la force dévorante du Dieu créateur, le vent de l'Esprit qui balaye l'échine des Prophètes et fait frissonner les Sibylles, continue de souffler, secouant jusqu'en ses fondements la chapelle Sixtine, cette

chambre obscure où se reflète le tourbillon du Kosmos.

Mais, si ce vertige d'effroi est sur le point de nous submerger, il suffit pour relever notre courage de reporter nos yeux au sommet de la voûte. Ce plafond rectangulaire est une fenêtre ouverte sur tous les ciels. Là respirent, en des espaces infinis, la Force, la Puissance et la Majesté ; là règne en maître Jéhova avec son souffle créateur. Moïse avait défendu dans sa Loi de représenter, sous une forme quelconque, l'Esprit souverain, regardant comme une profanation toutes ses représentations imparfaites et puériles. Mais le temps était venu avec la Renaissance, où l'homme avait besoin d'imaginer son Créateur sous une forme humaine, tels que les prophètes avaient pu les concevoir dans leurs méditations ardentes. Concentrez successivement votre attention sur ces trois fresques : *La Création de la Terre, la Création de l'Homme* et *la Création de la Femme*, et vous comprendrez que le suprême génie plastique peut renfermer, par la suggestion des lignes, dans un cadre limité : le sentiment de l'expansion sans bornes, le mouvement dans l'immobilité et la vie infinie dans la figure humaine.

Voici d'abord *la Création de la Terre*, conception d'une simplicité grandiose. Un globe noir, entouré de cercles d'ombre et de lumière, flotte dans une région crépusculaire. A côté de lui, Jéhova apporté par la tempête plane dans l'espace. On ne le voit que de dos et de profil, mais le tourbillon, qui tord son manteau, montre qu'il s'est arrêté brusquement dans une course vertigineuse et qu'il va repartir

de même. Il est à la fois la concentration et l'expansion extrêmes. A cette heure de l'horloge céleste, son bras s'étend vers le globe sombre. Il sépare la lumière des ténèbres, et c'est à proprement parler, l'enfantement de la terre.

Regardons maintenant *la Création de l'Homme*. « Adam gît dans sa nudité première sur le sol noir de la terre inhabitée. La beauté virile est empreinte sur ce corps svelte et vigoureux — et cependant je ne sais quelle hésitation, quelle grâce timide est répandue sur lui et se trahit dans son attitude pleine d'attente et dans ses yeux à peine sortis du sommeil de l'inconscience. C'est l'homme dans sa force et dans sa faiblesse, sans défense, couché sur son néant ; mais il s'anime doucement au contact et au souffle de Jéhova. — Celui-ci, porté par un grand vent, flotte devant lui dans les airs ; il étend sa main vers la créature qui se lève à son signe et touche de son doigt le doigt du Tout-Puissant. Une majesté sereine réside sur le front du Créateur ; les anges et les puissances célestes flottent dans les plis de son manteau soulevé par la tempête et jettent un regard d'étonnement, presque d'effroi, sur l'homme naissant qui se dégage de l'argile terrestre. Impossible de rendre en moins de traits et dans un cadre plus simple la mystérieuse relation entre le fini et l'infini, entre l'homme et Dieu. La perspective vulgaire disparaît ici, les proportions augmentent, la grandeur des lignes accuse l'immensité de la conception, donne le sentiment de l'Eternel. La tempête où flotte Jéhova est le souffle même de la création et le regard d'Adam puise l'âme humaine dans son œil de feu. Pour paysage, le sol nu et le

gouffre orageux de l'espace, mais entre les deux circule la vie des mondes[1]. »

La Création de la Femme vient parfaire l'œuvre terrestre. — Dans la création de la Terre, Michel-Ange nous donne le sentiment de l'Infini par le tourbillon du vent qui enveloppe Jéhova et par les cercles d'ombre et de lumière qui palpitent autour de la Terre. Dans la création de l'Homme, il nous l'instille par l'effluve de vie qui va de l'œil de Jéhova à l'œil d'Adam. Dans la création de la Femme, il l'évoque en nous par la ligne ascensionnelle de la vie. La figure de Jéhova, debout et vu de profil, touche du pied le bas du cadre ; sa tête effleure le haut. Ainsi il a l'air de s'enfoncer du pied dans le sol terrestre et de percer le ciel du front. Le coude de son bras droit est posé sur sa main gauche dans une attitude pensive. De sa main droite, il a l'air de cueillir quelque chose dans l'espace. Ce quelque chose est la Femme, qui vient de bondir hors de la côte d'Adam endormi et qui s'élance vers le Créateur, les mains jointes, dans un mouvement de reconnaissance et d'adoration. Ce n'est pas encore cette partie éthérée de l'Eternel-Féminin, qui sort des arcanes de Dieu avec le Christ et qui viendra transfigurer la Femme elle-même. Ce n'est encore que la Femelle opulente et féconde, Eve, mère du genre humain, gracieuse déjà par son élan et son bondissement léger.

Si nous emplissons nos yeux et nos cœurs des effluves qui sortent de ces trois cadres, nous aurons

1. *Le Corrège, sa vie et son œuvre*, par Marguerite Albana. (Introduction sur le Génie de la Renaissance.)

survolé en trois coups d'aile l'effroyable chute de l'humanité dans le lourd chaos de la matière et dans ses destinées tumultueuses, brossées sur les pendentifs de la voûte. Car celui qui a contemplé le spectacle sublime de la création et qui est capable de le revivre en lui-même, sent rebondir du fond de ses entrailles l'étincelle créatrice et s'assure qu'il pourra rejoindre le ciel du Divin, par-dessus les fleuves de sang et les torrents de larmes, par delà les chutes et les abîmes — par l'essor de la Foi consciente et de la Volonté.

Telles les émotions à la fois titanesques et jéhoviques, tel le nouveau frisson donné au monde par Michel-Ange en son épopée picturale. Mais que de labeurs, que de souffrances, que d'amertumes pétris avec les couleurs sur ces murs noircis par le temps et la fumée des cierges.

Dans son orgueil farouche, par scrupule et fierté d'artiste, dans son humeur ombrageuse, le solitaire fanatique ne voulait dévoiler au public son œuvre immense que terminée. Il ne voulut même pas laisser voir au pape son plafond presque terminé. Jules II pressant son peintre, Buonarroti inventait stratagème sur stratagème pour l'empêcher de monter sur son échafaudage. Tantôt il démolissait l'escalier pour y mettre une échelle à chevilles où le vieillard ne pouvait pas grimper, tantôt il brisait les planches de l'estrade. A chaque visite, le pape disait : « Quand auras-tu fini ? » Michel-Ange répondait : « Quand je pourrai. » Sur quoi, le pape un jour le frappa de son bâton. Mais, le soir même, il lui fit faire des excuses par un gentilhomme de sa cour et lui envoya 500 ducats. Le lendemain,

la querelle reprenait. Finalement le pape s'écria : « Tu veux donc que je te fasse jeter au bas de ton échafaudage ? » Alors l'artiste revêche céda. Il fit enlever l'échafaudage, et, le jour de la Toussaint 1512, tout Rome put contempler l'œuvre gigantesque, qui bientôt fit l'admiration de l'Italie et du monde. Devant la vision terrifiante de ces prophètes, le pape un peu déconcerté dit : « Il n'y a pas d'or dans tout cela » . Buonarroti répondit spirituellement avec un sourire : « Saint-Père, ces gens qui sont là-haut, ce n'étaient pas des riches, mais de saints personnages qui ne portaient pas d'or et faisaient peu de cas des biens de ce monde. »

III

MICHEL-ANGE PATRIOTE. LA CHAPELLE DES MÉDICIS LE HÉROS MODERNE ET L'INSPIRATION COSMIQUE

Le pape Léon X succéda à Jules II. Ayant terminé son grand-œuvre, Michel-Ange quitta Rome, chargé de gloire, mais à demi brisé de fatigue, et revint à Florence. Dans sa chère et turbulente cité natale, il retrouva les passions politiques et les luttes qui avaient agité sa jeunesse.

De tout temps, Buonarroti avait été patriote. Tout jeune, il avait connu Machiavel et prêté l'oreille à ses discours d'une âpre éloquence, à cette voix de Brutus cinglant les tyrans, avant que César Borgia n'eût empoisonné l'âme du secrétaire de la république. Il avait vibré d'enthousiasme aux sermons

de Savonarole, qui appelait sa patrie à la repentance contre la corruption des mœurs et à la liberté contre le pape sacrilège Alexandre VI. Il avait frémi d'horreur et d'indignation, quand ce dominicain prophète, qui, nouvel Isaïe, avait prédit tous les malheurs de l'Italie sous l'invasion étrangère, fut frappé d'excommunication et brûlé vif sur la place du Palais-Vieux, pendant que la populace lui jetait des pierres. Les paroles et l'image du martyr étaient restés dans sa mémoire comme des charbons ardents Quoique protégé des Médicis et fidèle à son devoir de reconnaissance, Michel-Ange demeura républicain dans son cœur. « J'ai servi les papes, disait-il, dans sa vieillesse, mais ce fut par contrainte. » Il aurait pu dire la même chose des Médicis, sauf de Laurent le Magnifique, son père adoptif, pour lequel il conserva toujours un culte. La ville de Florence ayant été attaquée par les troupes pontificales d'Alexandre de Médicis, Michel-Ange fut chargé de la défense de la ville comme ingénieur. On montre encore aujourd'hui à Monte-Oliveto les restes du mur d'enceinte qu'il fit construire. Il arma la tour Nicolo de deux canons et l'on vit le peintre de la Sixtine faire le guet des nuits entières pour épier les assauts de l'ennemi. La position de Michel-Ange entre le pape, la Seigneurie et les Médicis était extrêmement difficile. Il faillit perdre la tête dans l'aventure, lorsque la ville se rendit au pape par trahison. Buonarroti s'enfuit et le successeur d'Alexandre, le pape Clément lui pardonna et chargea Michel-Ange de sculpter la chapelle des Médicis à l'église Saint-Laurent à Florence. Ce fut le salut de l'artiste. Là il sortirait de la réalité misérable

pour rentrer dans son royaume idéal. Là il ne serait plus à Rome ni à Florence, mais dans sa patrie divine, sous la radiance des idées éternelles. Là il pourrait faire sortir ses plus beaux rêves du marbre immaculé.

Entrons dans cette chapelle, où l'on pénètre du dehors par l'église San Lorenzo. Cachée dans l'épaisseur des murs, mais largement éclairée d'en haut, elle reçoit le visiteur d'un clair sourire, dans son enceinte carrée. D'architecture florentine, pilastres cannelés et nobles arcades, elle a l'air d'appeler toute la clarté du jour. Quel contraste avec les sombres profondeurs de la chapelle Sixtine, quel éblouissement de blancheurs ; on ne voit que du marbre et de la beauté. Sur la porte de ce mausolée on pourrait écrire : « Vous qui entrez, laissez toute tristesse. » Pour décor, deux tombeaux encastrés dans le mur. Mais ces blancs sarcophages, posés sur d'élégants supports, sont-ils vraiment des tombeaux ? Une double corniche, dont les volutes s'affrontent, les couronne comme les chambranles d'un blason et les fait ressembler à des armes parlantes avec leurs cimiers. Sur ces corniches campent quatre génies, personnages surhumains, divinités étranges et mystérieuses de cette chapelle, dont nous parlerons tout à l'heure. Donnons d'abord un coup d'œil aux deux figures placées dans les niches, au-dessus des sarcophages. Elles représentent Laurent et Julien de Médicis[1]. Ce ne sont pas des portraits, mais des figures idéales. Laurent, sur-

1. Julien, duc de Nemours, frère de Léon X ; et Laurent, duc d'Urbino et père de Catherine de Médicis.

nommé le *Pensieroso*, appuie son menton sur sa main dans une attitude de méditation intense. Julien tient le bâton de commandement et semble prêt à se lever. Ces deux jeunes hommes, drapés et armés à l'antique avec une élégance et une sobriété admirables, représentent deux faces du héros de la Renaissance et, par surcroît, du héros moderne en général, *la pensée et l'action*, se soutenant et se pénétrant dans leur équilibre. Chose curieuse, le penseur porte un casque ; mais il n'en médite que plus profondément. Le guerrier, a la tête et la poitrine nue, mais il tient le bâton du chef et son action n'en sera que plus énergique. Le guerrier pense avec son corps autant que l'autre, et le penseur agit à distance avec son cerveau autant que le guerrier. On pourrait leur appliquer cette superbe sentence de la sagesse indoue : « Celui qui trouve le repos dans l'action et l'action dans le repos, celui-là est un sage. »

Regardons maintenant les êtres surhumains assis, deux par deux, sur les sarcophages, aux pieds de ces héros et qui veillent sur leurs destinées. Ce sont des génies puissants et quels génies ! Ils sont parfaitement dignes des noms universels et splendides qu'ils portent : *l'Aurore* et *le Crépuscule*, *le Jour* et *la Nuit*, dont le roulis grandiose et régulier embrasse le cours de la vie humaine et de la vie des planètes. Ce ne sont rien moins que les plus apparentes de ces Puissances cosmiques sous l'influence desquelles évoluent les mondes et l'humanité. L'âme divine ne vient pas d'elles ; celle-là vient de Dieu directement ; mais ces Puissances en sont les nourrices et les berceuses. Elles dessi-

nent les cadres et moulent les sphères dans lesquelles l'âme grandit et prospère. Quelle grâce et quelle mélancolie dans cette jeune femme, couchée sous le *Pensieroso*. A peine dressée sur son coude, elle se soulève avec peine. C'est l'Aurore. Elle devine les luttes et les douleurs qu'amènera le jour annoncé par elle et préférerait se rendormir que d'y assister. Mais implacable est la loi de l'univers : il faut, il faut s'éveiller ! — Et quelle lassitude dans le maigre vieillard, à demi couché qui lui tourne le dos et forme son pendant. C'est le Crépuscule. Ah ! il sait lui que tout passe et se flétrit irrémédiablement, que les plus grandes merveilles sont éphémères, qu'il s'agisse d'une journée de la terre, d'une vie de grand homme ou de l'évolution d'une planète. Il sait que le présent est aussi insaisissable qu'un point dans l'espace et qu'un moment dans la durée ; il sait que tous les êtres ne vivent que par ce qui n'est plus et pour ce qui va naître. Pensant à cela, il voudrait s'endormir pour toujours. — Et le *Pensieroso* qui médite là-haut sait cela aussi, mais de tout ce que lui racontent l'Aurore et le Crépuscule il essaye de tirer l'immortelle quintessence.

Tournons-nous vers l'autre statue, vers le Guerrier et contemplons un instant les déités qui le gardent, la Nuit et le Jour. Ici le spectacle devient plus redoutable dans son énergie farouche et dans sa force ramassée. Oh ! quelle est donc cette femme, convulsée en son sommeil, dont la belle tête retombe sur sa poitrine, sous le poids du songe tragique qui l'oppresse ? Une chouette s'est blottie sous sa jambe repliée ; un masque antique, au rictus épouvanté s'accroche au roc qui la soutient.

C'est vraiment une déesse, mais c'est aussi une femme. Approchez-vous et regardez son visage à demi caché. Il y a, dans son profil douloureux, une noblesse de reine détrônée, et, dans sa bouche contractée, une souffrance muette et infinie. On dirait qu'elle porte dans son cœur le deuil d'un monde englouti ou qu'elle est en train d'enfanter un monde nouveau. Serait-ce la Nuit d'Hésiode, qui renferme le chaos dans son sein ? Non, elle est trop belle, trop forte, trop consciente jusque dans son sommeil. La douleur n'a pas pu flétrir sa beauté. Sa puissance d'enfantement égale sa puissance de souffrir. La voilà qui s'agite dans son cauchemar. C'est une Titanide endormie, mais non vaincue... Fécondée... elle portera dans ses flancs une légion de héros ! — Jugez-en par son pendant, par *le Jour*, le fils de cette Nuit. Appuyé sur son coude, il tourne le dos au spectateur. Et sur ce dos, qui a l'éloquence d'un visage, on voit se gonfler les muscles de son torse comme les flots de l'Océan sous un souffle d'orage. Dans le geste de se lever, il se retourne et sa face inachevée jette au loin un regard formidable. Quand il sera debout, il dira, il fera des choses terribles.

Ce poème de marbre eut, comme on sait, un épilogue poétique qu'il est nécessaire de rappeler ici pour compléter la psychologie du sculpteur. Car cet épisode marque un point tournant dans la vie de Michel-Ange. Si, d'un côté, il montre combien peu le plus profond de ses chefs-d'œuvre fut compris de son vivant, de l'autre, il nous permet de jeter un coup d'œil dans sa vie intérieure qu'il cachait soigneusement et de sentir passer le souffle qui

l'inspirait pendant qu'il sculptait les personnages surhumains de la chapelle des Médicis. Un poète aimable mais superficiel, Giovanni Strozzi, fit sur la fameuse Nuit des vers galants, dont voici la traduction :

Cette Nuit que tu vois sommeiller dans sa grâce
Fut sculptée par un ange dans ce marbre.
Elle respire et vit. Si tu ne le crois pas,
Eveille-la... Pour sûr, elle va te parler.

Ce fut le sculpteur qui se chargea de faire parler sa fille de pierre. Il répondit au madrigal de l'amoureux imprudent.

Il m'est doux de dormir et doux d'être de marbre
Tant que dure l'opprobre et la calamité.
Ne rien voir, rien sentir est un bonheur pour moi
Ne me réveille pas... de grâce, parle bas[1].

Dans ce quatrain sanglote et gronde l'âme blessée du citoyen, qui avait bu jusqu'à la lie les humiliations et les misères de sa patrie. Après avoir sculpté en marbre la liberté perdue de Florence, il la pleure dans la langue de Dante. Mais ce n'est pas tout, ces vers prouvent encore que dans cette Titanide, qu'il avait moulée de ses mains ardentes et qui renferme tant de secrets, il avait versé, pardessus le reste, toute l'âme de l'Italie.

1. Caro m'è'l sonno e piu l'esser di sasso,
Mentre che'l danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir m'è gran ventura;
Però non mi destar, deh ! parla basso,

IV

LE PESSIMISME DE MICHEL-ANGE
LE JUGEMENT DERNIER

Avec le plafond de la Sixtine et la chapelle des Médicis, Michel-Ange avait atteint, d'un gigantesque effort, deux sommets d'où il ne pouvait plus que redescendre. Le déclin fut long mais continu jusqu'à son extrême vieillesse. Le pessimisme, qui le colore d'une teinte lugubre, s'explique en partie par les événements politiques et la décadence des mœurs qui assombrirent l'existence de ce grand homme si attaché à sa patrie. Songeons aux désastres publics, aux spectacles navrants dont il fut le contemporain, souvent le témoin oculaire. D'abord l'invasion de l'Italie par Charles VIII, suivie du bûcher de Savonarole ; puis la ruée des Espagnols, des Impériaux tudesques ; les massacres de Milan, de Brescia et de Ravenne ; les débauches sadiques qui souillèrent le Saint-Siège avec Alexandre VI, les saturnales déchaînées au Vatican, les cardinaux empoisonnés par le pape dans l'hostie ; suprême ironie et bravade infernale, le fils de ce pape, César Borgia, véritable dragon sous forme humaine, brillant d'élégance, cuirassé de beauté, Satan joyeux et triomphal, souriant à travers l'inceste et le fratricide, séduisant les femmes avec le meurtre dans les yeux et l'enfer dans le cœur, ce monstre, vainqueur sans crainte et sans remords, mettant la Romagne et la Toscane à feu et à sang ; l'Italie se déchirant elle-même de

tous ses membres ; enfin, pour couronner le tout, l'épouvantable sac de Rome par les lansquenets de Charles-Quint. — A partir de ce moment le poids de la servitude tomba, comme une sorte de catafalque, sur les cités florissantes de la péninsule, abattant les courages, décourageant la foi. L'art des épigones s'efféminа dans l'imitation affadie des maîtres et dans les mondanités frivoles de la décadence. — On comprend que, devant cette chute à pic dans la honte et la platitude, devant cette accumulation de fléaux et de cruautés, de lâchetés et de vices, l'âme héroïque et austère de Michel-Ange se soit abreuvée d'amertume. Quand le pape Paul III lui offrit de peindre *le Jugement Dernier* sur un des murs de la chapelle Sixtine, dont il avait déjà illustré le plafond, l'artiste y vit une occasion de dégorger ses colères rentrées et de dresser pour les âges futurs, au sanctuaire de la chrétienté, un tribunal implacable pour les crimes de son temps.

Le 5 septembre 1835, un bref de Paul III avait nommé Michel-Ange sculpteur et peintre en chef du palais apostolique. Il avait alors soixante et un ans et mit six ans à peindre son *Jugement Dernier* sur le mur de la Sixtine qui a 50 pieds de haut et 40 de large... Si l'on regarde la fresque dans le sens vertical elle se divise en deux parties. A droite, on aperçoit une cascade de corps roulant de haut en bas ; ce sont les damnés, précipités en enfer. A gauche, une gerbe de formes humaines s'élève péniblement vers le ciel ; ce sont les pécheurs rescapés et les élus. Vue dans le sens horizontal, l'énorme fresque se divise en trois parties : en haut,

le ciel ; en bas, le purgatoire et l'enfer ; entre les deux, la région où les anges et les démons se disputent les âmes. Si maintenant on veut comprendre l'ensemble de l'immense composition, qu'il est impossible d'embrasser d'un seul coup d'œil, on y distingue onze groupes parfaitement distincts. « Au centre du tableau se trouvent les sept anges de l'Apocalypse, qui, de leurs trompettes, appellent des quatre parties du monde les morts au Jugement Dernier. Parmi ces anges, qui font retentir la trompe de l'éternité, il y en a deux dont chacun tient un livre, dans lequel ceux qui regardent reconnaissent leur vie passée. Au son de ces trompettes, on voit la terre s'ouvrir et l'espèce humaine en sortir en gestes variés et merveilleux. Quelques-uns, selon le prophète Ezéchiel, n'ont encore rassemblé que leurs squelettes ; d'autres sont à moitié vêtus de chair, d'autres déjà complètement. Les uns et les autres habillés de draps et de linceuls. Il y en a qui sortent à grand peine de terre, d'autres qui ont déjà pris leur vol. — Au-dessus des anges qui sonnent de la trompette se tient le Fils de Dieu en majesté, le bras et la droite puissante levée, comme un homme en colère qui maudit les coupables et les repousse de sa face dans le feu éternel. De sa main droite il a l'air de recueillir les bons. Les anges accourent au secours des élus que les mauvais esprits veulent empêcher de passer. A gauche, ils repoussent les réprouvés, qui, dans leur audace, se sont déjà élevés. Ceux-ci sont entraînés par les démons qui saisissent les orgueilleux par les cheveux et les luxurieux par les parties honteuses. — Sous eux, on voit Caron dans sa

barque, tel que le décrit Dante sur le marécage de l'Achéron, rassemblant à coups de rame son bétail de damnés. Ceux-ci veulent se jeter hors de la barque. « Chez eux la crainte, comme dit le poète, se change en désir. » — Dans les nuées qui entourent le Fils de Dieu, les bienheureux et les ressuscités forment cercle et couronne autour de lui. La mère du Christ se tient à ses côtés, tremblante et peureuse. Comme si elle n'était pas assurée contre la colère divine, elle cherche un abri auprès de son fils. Près d'elle on voit Jean-Baptiste et les douze apôtres, chacun montrant au juge, en disant son nom, l'instrument de supplice qui l'a privé de la vie ; saint André sa croix ; saint Bartholomée sa peau ; saint Laurent son gril ; saint Sébastien sa flèche ; saint Blaise ses peignes de fer ; sainte Catherine sa roue. — Au-dessus du Christ, un groupe d'anges emporte dans le ciel l'éponge, la couronne d'épines, les clous et la colonne de la flagellation pour montrer aux coupables les bienfaits de Dieu et leur ingratitude et conforter la foi des bons » (Condivi).

Que si maintenant nous nous demandons quelle est la valeur esthétique de l'œuvre et sa portée philosophique, nous estimerons très haute la première et beaucoup moindre la seconde.

Au point de vue technique du groupement et du maniement de la figure humaine, cette composition grandiose surpasse en audace et en énergie les œuvres les plus gigantesques. Dans cette prodigieuse gymnastique picturale, Michel-Ange a montré tout ce qu'on pouvait faire avec le corps

humain[1]. Toutes les poses, tous les mouvements imaginables s'y trouvent : raccourcis, renversements, corps tiraillés en tous sens ou ramassés en boule, précipités la tête en bas ou projetés en l'air. Une foule grouillante roulée en onze groupes, qui trouent le mur d'un bleu sombre et fuligineux de leurs chairs rosâtres aux muscles gonflés. Il semble qu'une puissance démoniaque joue avec cette matière humaine, comme un fleuve avec ses vagues ou comme un joueur de bilboquet avec ses billes. Et, dans cette centaine de figures, pas une qui ne soit anatomiquement exacte, pas une qui ne soit l'expression d'une passion violente. — Au point de vue psychique, l'impression est à la fois pénible et superficielle. C'est celle d'une force matérielle, non d'une force morale. Puissance destructive et non créatrice. On dirait vraiment que le Créateur se repent d'avoir créé et met fin à son œuvre dans un ouragan de haine. La psychologie est élémentaire. Elle se réduit à deux sentiments, la colère et la terreur. Le Christ a l'air d'un bourreau et les damnés de martyrs. Chez les élus, la terreur s'atténue en crainte suppliante. Dans ce ciel trouble, pas une embellie d'espérance, pas un rayon de tendresse. Les anges mêmes, qui portent à l'empyrée les instruments de la croix, n'y montent que d'un vol alourdi et ne respirent que la vengeance.

On a dit avec raison de cette fresque que, par

1. Il avait disséqué neuf cadavres pour étudier l'anatomie sur le vif. Sa connaissance de l'atlas des muscles et de leur jeu était si complète, qu'il n'avait besoin d'aucun modèle pour dessiner les poses les plus extraordinaires. Sa mémoire était un musée rempli de milliers de figures où il n'avait qu'à puiser. Une figure une fois dessinée, il ne l'oubliait plus et ne se répétait jamais.

son style, elle rentrait plutôt dans le domaine de la sculpture que dans celui de la peinture. Cette observation s'étend au fond psychique de l'œuvre, à sa pensée, à son inspiration. *Elle manque d'au-delà.* Elle ne suggère rien derrière ce qu'elle fait voir. Son effet écrasant est surtout physique. C'est le *dies iræ* de l'humanité, c'est *l'Enfer* de Dante, mais sans la subtile et profonde psychologie de celui-ci. C'est un tableau de l'Apocalypse prise à la lettre, dépouillée de son sens ésotérique, de son merveilleux symbolisme et de ses perspectives lointaines sur l'avenir humain. Quel abîme entre le plafond de la chapelle Sixtine et son grand mur ! Là-haut, une trouée dans l'Invisible, une vision de l'Eternel — là en bas, un plongeon dans l'enfer de la réalité, aux heures les plus cruelles de l'histoire.

Œuvre herculéenne, mais non prométhéenne, *le Jugement Dernier* de Michel-Ange prouve que, si l'indignation et la haine sont parfois nécessaires en ce monde pour châtier l'infamie et le crime, elles ne sont jamais d'aussi grandes Muses que l'amour et l'enthousiasme.

V

VITTORIA COLONNA. LES DERNIÈRES ANNÉES LE GRAND RENONCEMENT

Nul homme ne fut victime de son génie autant que Buonarrotti. Entre l'artiste et l'homme, le contraste étonne et apitoie. Le ciseau ou le pinceau à la main, Michel-Ange apparaît un géant parmi les géants, un souverain dans le groupe des

grands créateurs. Mais le Titan jéhovique, l'évocateur de la création du monde et du jugement dernier, fut dans son existence quotidienne le plus humble, le plus hésitant et le plus inquiet des hommes. Harcelé par ses frères, qui exploitèrent outrageusement sa générosité, tiraillé par les soucis de ses grandes entreprises, bourrelé de remords par ses scrupules excessifs de conscience, il n'eut pas un seul instant de joie franche ou de vive expansion. Pour comble de malheur, et ce fut là la source de secrètes et cuisantes tortures, il était en délicatesse avec une puissance redoutable : l'Eternel-Féminin. La Femme l'attirait et le déconcertait. « La force d'un beau visage, quel éperon c'est pour moi ! Rien au monde ne m'est une telle joie », dit-il dans un sonnet. D'une part, la femme surexcitait son désir ardent de la beauté ; d'autre part, elle bouleversait ses sens en y jetant la convoitise — et, chose extraordinaire pour un Italien, toute concession à la chair lui paraissait un péché mortel ; ses sonnets et ses madrigaux ne sont qu'une plainte continue sur son impuissance d'atteindre la perfection morale, une alternative de désirs fous et de remords puérils. On dirait les poésies d'un homme qui n'a rien connu de l'amour véritable et qui n'a jamais été aimé. Avec tout cela, la femme demeure pour lui un sujet d'enthousiasme illimité et de désolation éternelle. Au fond, cet exclusif et farouche initié de l'Eternel-Masculin ne comprit rien à l'âme féminine. Il n'en connut ni la force ni la faiblesse, ni les vertus ni les vices. Mais le corps délicieux et l'âme ondoyante de la femme ne cessèrent pas de le troubler. A mesure qu'il

avançait en âge, il s'emmurait davantage dans sa solitude et s'écriait avec Scipion : « Je ne suis jamais moins seul que lorsque je suis seul. » Il n'en souffrait que plus cruellement. Ecoutez cette élégie lamentable sur lui-même : « Hélas ! hélas ! quand je tourne les yeux vers mon passé, je ne trouve pas un seul jour qui ait été à moi ! Les fausses espérances et le vain désir, je le reconnais à présent, m'ont tenu pleurant, aimant, brûlant et soupirant (car pas une affection mortelle ne m'est inconnue) loin de la vérité... Hélas ! hélas ! je vais et je ne sais pas où ; et j'ai peur... Et si je ne me trompe (oh, Dieu veuille que je me trompe !) je vois, je vois, Seigneur, le châtiment éternel, pour le mal que j'ai fait en connaissant le bien. Et je ne sais qu'espérer. »

Aux confins de la vieillesse cependant, vers la soixantaine, il rencontra une femme supérieure dont l'affection réfléchie lui donna comme un pâle rayon de ce bonheur qu'il avait vainement cherché.

Fille de Fabrizio Colonna et d'Agnès de Montefeltro, Vittoria Colonna (née en 1492) appartenait à la plus haute aristocratie italienne et fut une des grandes femmes de la Renaissance. A dix-sept ans, elle épousa Ferrante Francesco d'Avalos, marquis de Pescara. Leur lune de miel se passa au château du marquis, dans l'enchantement du golfe de Naples. Par l'éternelle loi, qui veut que les contraires s'attirent, la Muse grave aima follement le beau cavalier, le brillant capitaine qui devait être le vainqueur de Pavie, mais qui était aussi un incorrigible Don Juan. Vittoria, beauté plutôt virile et d'une sérénité majestueuse, était avant tout une

intellectuelle. Elle-même se caractérise ainsi dans un sonnet : « Les sens grossiers, impuissants à former l'harmonie qui produit le pur amour des nobles âmes, n'éveillèrent jamais en moi plaisir ni souffrance. Claire flamme éleva mon cœur si haut que de basses pensées l'offensent. » Une nature aussi sérieuse n'était pas faite pour satisfaire le marquis de Pescara. Il trompa sa femme de toutes les manières et jusque dans sa propre maison. Rien n'y fit. Absent ou présent, fidèle ou infidèle, elle continua de l'aimer avec la même passion. Après sa mort elle devint poète pour célébrer sa gloire, et ses sonnets firent l'admiration de ses illustres amis Sadolet, Bembo, Castiglione, l'Arioste, etc... Ces poésies la rendirent célèbre dans toute l'Italie. Elle continua ainsi de vivre, avec sa chère idole, dans une solitude entourée d'amitié comme dans un de ces petits temples circulaires, construits pour les nobles entretiens, sous les hauts ombrages d'une villa romaine, retraites discrètes et cachées, mais d'où le regard glisse sur la cité houleuse et sur l'immense campagne de Rome.

Quand Michel-Ange rencontra Vittoria Colonna (en 1535) elle avait quarante-trois ans et lui soixante et un. Il fut étonné de voir une femme dont les traits fiers et tristes lui rappelaient ceux de sa Titanide, la tragique *Nuit* de marbre, dans la chapelle Médicis. L'illustre marquise de Pescara lui apparut comme une reine détrônée, avec son profil d'aigle, sa bouche un peu dure et ses yeux impérieux qui avaient le pouvoir de commander. C'était une femme virile, qui semblait douée du pouvoir d'aimer consciemment et de vouloir

par elle-même, chose rarissime chez les femmes et que Michel-Ange ne croyait pas possible. Elle gagna le cœur du grand artiste du premier coup en lui parlant de l'art comme personne ne lui avait jamais parlé et lui expliquant ses propres œuvres mieux qu'il n'eût pu le faire lui-même. Alors le cœur du vieux solitaire prit feu comme une étoupe. Il envoya à Vittoria plusieurs sonnets d'où s'échappait une flamme trop ardente pour n'être que spirituelle. Vittoria eut vite fait de calmer le vieil enfant toujours prêt à s'éveiller chez tout artiste. Elle partit pour un des nombreux cloîtres où elle avait l'habitude de faire des retraites et envoya à Michel-Ange une lettre tranquille, pleine d'amitié et de raison, le rappelant à l'art sublime, à son œuvre et à Dieu. A dater de ce moment, s'établirent entre eux les plus beaux rapports qui puissent se concevoir entre un génie de premier ordre et une femme de la plus haute culture d'âme et d'esprit. Chez lui, le feu continua de couver sous la cendre, en jetant de temps à autre des clartés timides sous forme de sonnets platoniques. Chez elle, ce fut une tendre amitié, une sollicitude maternelle, une protection intelligente qui s'étendit sur toute la vie de l'artiste. L'âme de Vittoria resta donc obstinément fidèle à l'ingrat défunt, à l'infidèle Francesco d'Avalos. Mais Michel-Ange eut la fierté de penser qu'elle lui donnait la préférence sur tous ses autres amis.

Vittoria Colonna habitait à Rome le cloître San-Silvestro. Tous les dimanches, on se réunissait dans le jardin, sur un banc de pierre, près d'un mur tapissé de lierre, avec quelques amis. Un

Espagnol, le peintre François de Hollande, qui fut admis dans ce cercle intime, nous a laissé un vivant souvenir de ces entretiens esthétiques, philosophiques et religieux dans ses *Quatre dialogues sur la peinture.* Vittoria y apparaît dans son rôle supérieur, avec la grâce parfaite et l'esprit enjoué d'une grande dame, sans ombre de pédanterie, s'effaçant elle-même, sachant avec un art infini et des détours savants dérider son grand homme ombrageux (Michel-Ange) et le faire parler devant un étranger. De son âme croyante, Vittoria raffermit la foi de l'artiste, ébranlée par les déceptions de l'artiste et les malheurs de sa vie. Enfin, par l'exemple de ses *sonnets spirituels* elle réveilla en lui le poète endormi depuis sa jeunesse. Elle lui fit ainsi le plus précieux des dons. Car ces sonnets abstraits, mais d'une pensée sculpturale et d'un platonisme ardent, furent la consolation de sa vieillesse. On y découvre une sorte d'exercice spirituel, au moyen duquel il ciselait sa propre âme.

L'amitié sans nuage de Michel-Ange et de Vittoria Colonna dura douze ans (de 1535 à 1547) jusqu'à la mort de la marquise. Mais il y eut, avant cela, une nouvelle brisure dans le cœur de Vittoria, peut-être plus grave que celle causée par son veuvage, choc qui devait retentir aussi comme une fêlure dans le cœur de son ami. Dès l'année 1534, Vittoria avait pris un intérêt passionné au mouvement de réforme religieuse qui s'était manifesté dans l'église italienne et dont Jean Valdès était le chef. Les sermons de Bernardino Occhino de Sienne à Naples l'avaient enthousiasmée. De grands prélats, Giberti, Sadolet et Gaspare Contarini s'étaient pro-

noncés pour les réformes réclamées et avaient constitué entre eux une société pour la purification de l'Église, qu'ils appelèrent *Collegium de emendata Ecclesia*. Il s'agissait non seulement d'une réforme des mœurs ecclésiastiques, mais encore et surtout d'une certaine liberté d'interprétation du dogme accordée aux fidèles et d'un réveil de la foi par le sentiment individuel. Enflammée pour ces idées, Vittoria Colonna les partageait avec ses correspondantes Renée de Ferrare et Marguerite de Navarre. Ce groupe d'une élite rare devait être brusquement accablé et dispersé par l'intervention péremptoire du Saint-Office. Son chef était alors Caraffa, le fanatique évêque de Chieti, qui devint pape sous le nom de Paul IV et institua en Italie le tribunal de l'Inquisition. Il résolut de tuer dans l'œuf la secte naissante en frappant impitoyablement ses instigateurs. Valdès s'enfuit en Suisse; Occhino fût jeté en prison et cité devant le Saint-Office. Vittoria atterrée essaya de résister. Mais le cardinal Pole se chargea de la faire revenir de ses prétendues hérésies, en lui démontrant qu'il fallait sacrifier sa liberté à Dieu et à l'unité de l'Église. Vittoria était trop bonne catholique pour ne pas se soumettre à un ordre venu du trône pontifical. Elle consentit non seulement à renier Occhino, mais encore à livrer ses écrits à l'Inquisition. De ce sacrifice imposé, de cette sorte de viol spirituel, auquel elle avait cru devoir consentir, son cœur demeura écrasé et impuissant. On ne brise pas impunément le ressort de son être. Une abdication de la volonté contre la conscience est une sorte de suicide de l'âme. A partir de ce moment, Vittoria ne fut plus

elle-même. Avec la liberté de sa foi, elle perdit sa force de rayonnement. Les libres entretiens de San-Silvestro cessèrent et la marquise se retira dans un couvent de Viterbe. Au bout de quelques années, elle revint mourir à Rome au cloître de Sainte-Anne (1547). Michel-Ange vint la voir sur son lit funèbre. L'infinie délicatesse de son sentiment, la timidité et la profondeur de son grand amour se révélèrent dans ce mot qu'il dit à Condivi : « Rien ne me désole tant que de penser que je l'ai vue morte, et que je ne lui ai pas baisé le front et le visage, comme j'ai baisé sa main. » Et le biographe ajoute : « Cette mort le rendit pour longtemps tout à fait stupide ; il semblait avoir perdu le sens. »

En regardant la vie de Michel-Ange après la disparition de Vittoria Colonna, on a l'impression d'un brusque coucher de soleil, suivi d'un crépuscule angoissant et d'une nuit profonde.

En effet, le soleil spirituel, qui jusqu'à ce moment avait éclairé son déclin, cessa de luire pour lui. Dès lors le ciel de son âme se couvrit d'une sorte de crêpe noir, dont l'ombre s'étendit sur le reste de son existence, décolora ses sentiments et obscurcit ses pensées. On ne trouve plus trace de la mâle vigueur, du puissant enthousiasme qui caractérisent son âge mur, dans les statues mélancoliques ou dans les sombres tableaux dus à son ciseau ou à sa palette pendant les dix-sept ans qu'il vécut encore. Ses sonnets ne chantent plus que la tristesse, le désespoir et la pénitence. Pourquoi cette désillusion qui ressemble presque à une déchéance ? L'explication s'en trouve dans la

nature des rapports psychiques du grand artiste et de la marquise de Pescara. Si leurs natures s'étaient vraiment comprises et mélangées, leurs rapports spirituels auraient pu continuer après la mort de Vittoria. Du moins lui aurait-elle laissé un rayon d'enthousiasme et de foi dans le prix de la vie. Il l'eût sentie toujours présente. Sans doute la plus noble sympathie régnait entre eux, mais il n'y avait pas eu fusion. Leurs âmes s'étaient touchées mais non pénétrées. De par sa foi orthodoxe il la croyait en paradis, mais un abîme infranchissable s'était ouvert entre l'amant inassouvi et la froide effigie qu'il avait vue couchée sur son lit funèbre. La disparue était vraiment morte pour lui. De là la tragique solitude qui l'enveloppa d'un voile toujours plus épais jusqu'à sa dernière heure, en dépit de sa gloire universelle, de ses protecteurs puissants et de ses nombreux amis.

Il ne croyait plus à l'amour ; il croyait encore à l'art. Cela le soutint quelque temps. Mais, ne sentant plus le chaud effluve de l'inspiration descendre dans son cœur et constatant qu'un désespoir croissant se dégageait de ses œuvres séniles, il se prit à douter de l'art lui-même. Ecoutez ce douloureux adieu aux deux divinités qui firent la force et la gloire de sa carrière, la sculpture et la peinture : « Le cours de ma vie est arrivé par une mer orageuse, sur une fragile nacelle, au port commun où l'on débarque pour rendre compte de toute œuvre pie et impie. Aussi l'illusion passionnée qui me fit de l'art une idole et un monarque, je connais aujourd'hui combien elle était chargée d'erreurs, et je vois clairement ce que tout homme désire pour

son mal. Les pensées amoureuses, les pensées vaines et joyeuses que sont-elles à présent que je m'approche de deux morts... ? De l'une je suis certain et l'autre me menace. Ni peinture, ni sculpture ne sont plus capables d'apaiser l'âme, tournée vers cet amour divin, qui ouvre, pour nous prendre, ses bras sur la croix. » (Poésies, CXLVII.)

Le monde et l'amour, la nature et l'art, tout cela était mort pour le vieillard morose. Une seule pensée le dominait : obtenir son salut éternel en travaillant à l'église de Saint-Pierre. Ce monument devait être la consécration extérieure, aux yeux de l'univers, du pouvoir papal et de sa domination sur le monde. Le vieux Michel-Ange voyait dans la papauté la seule force capable de sauver les hommes de leur perversité et de leur décadence. Il avait travaillé au colossal édifice sous treize papes, et maintenant il songeait encore, selon ses propres expressions « à mettre le dôme de Brunelleschi sur la basilique de Saint-Pierre », c'est-à-dire à la coiffer d'une coupole aussi grande que la cathédrale de Florence. Il ne vit pas la réalisation de ce plan, mais il construisit un modèle en bois de la coupole, accompagné des détails techniques minutieux de la maçonnerie. Le modèle se voit encore aujourd'hui au Vatican, et le plan fut scrupuleusement exécuté par ses successeurs. Travailler à cette œuvre, qui, dans la perspective architecturale, forme comme le sommet de Rome et le couronnement des sept collines, lui paraissait le meilleur moyen de gagner son salut éternel et d'expier les erreurs et les fautes qu'il s'attribuait. Hélas, il ne travaillait plus par enthousiasme, mais par pénitence ! Il lui arrivait

parfois de passer la nuit dans une hutte en bois bâtie sur la terrasse de cette montagne de pierres qu'est la métropole des basiliques chrétiennes et de contempler, du haut de ce gigantesque observatoire, la Ville Eternelle endormie sous les scintillements du ciel étoilé.

Là, ce vieillard de quatre-vingt-huit ans repassait sa vie entière dans son esprit, et ne trouvait qu'incertitude dans son prodigieux effort et vanité dans son accomplissement superbe. Avait-il fait parler les prophètes de la Sixtine? Avait-il rejoint son Jéhova ? Vers quelles destinées roulait l'humanité perverse ? Le jour du Jugement était-il proche ? Ah ! ils étaient loin pour lui comme pour le monde les jours de bonheur, de paix et de lumière promis par la Colonna dans leurs entretiens de Saint-Silvestre. Et elle-même, la dame de ses pensées, où était-elle ? Le firmament, qui flamboyait sur sa tête, ne lui offrait aucun signe, aucune pensée consolante. Malgré toutes ses mortifications et son labeur frénétique, l'autre monde demeurait inexorablement fermé. Loin de diminuer, la distance semblait grandir entre lui et sa profondeur insondable. Alors des remords singuliers s'emparaient du vieux Titan jéhovique. Les puissances cosmiques, évoquées jadis par lui dans la chapelle des Médicis, *la Nuit* et *le Jour*, *l'Aurore* et *le Crépuscule*, ces divinités païennes qu'il avait adorées et captées dans ses chères idoles de marbre, après les avoir pétries de ses mains amoureuses — ces démons et ces démones se vengeaient-elles maintenant de lui ? Il était déjà venu *le Crépuscule* jeter un voile sur ses yeux et l'empêcher de voir la forme

et les yeux de l'Amour. Elle approchait la grande *Nuit* qui allait l'envelopper de son manteau noir et lui cacher à jamais la lumière de la vie éternelle. Bientôt son fantôme poserait sa main sur son cœur « où le temps cesserait de courir », *Beata l'alma ove non corre il tempo* et la faire passer « de l'affreuse tempête à la douce paix », *de l'orribil procella in dolce calma*[1]. — Mais qu'y aurait-il après ?

Trois jours avant sa mort, l'intraitable vieillard, déjà moribond, voulut sortir à cheval. Tombant de lassitude, il fut forcé de rebrousser chemin et se coucha pour ne plus se relever. Alors il fit un rêve singulier.

Il se vit transporté de nouveau sur la terrasse de Saint-Pierre. La coupole achevée se dressait près de lui dans le ciel étoilé. Au firmament, flamboyait, comme une rouge comète, sa propre étoile, l'astre de Michel-Ange. Très haut, dans une partie déserte du ciel brillait, comme une blanche étincelle, l'étoile de la dame de ses pensées. Au roulement d'un sourd tonnerre, il lui sembla que de la blanche chapelle toscane, où trônent *le Penseur* et *le Guerrier*, s'éveillait sa Titanide, *la Nuit* de marbre, pour s'avancer vers lui. Derrière elle marchait *l'Esclave mourant* et *l'Esclave brisant ses chaînes*. Au cri des deux captifs libérés, il lui sembla qu'une foule de frères inconnus se réveillaient dans l'ombre et que les étoiles se rapprochaient de la terre pour flamboyer comme des soleils. Il vit aussi l'étoile de la dame de ses pensées se rapprocher de la

1. Poésies de Michel-Ange.

sienne, et alors il lui parut qu'à travers les rayons chargés de pensées puissantes de tous ces astres vivants... la terre pouvait enfin communier avec le ciel...

Par ce rêve, Michel-Ange eut comme un pressentiment de l'avenir du monde à travers son propre effort. Il eut aussi la persuasion que, malgré la tristesse qui avait assombri ses dernières années, la lumière de son génie ne s'éteindrait pas et qu'elle rayonnerait de tout son éclat sur les temps futurs.

VI

MICHEL-ANGE PRÉCURSEUR DE L'ART MODERNE LE GÉNIE DE LA DOULEUR ET L'ÉTERNEL-MASCULIN

Dans une de ses belles études sur l'art contemporain, M. Robert de la Sizeranne a émis cette idée que la sculpture antique se proposait pour objet *le combat*, *le repos* et *le jeu*, tandis que le sculpteur moderne prend pour thème *la douleur*, *la pensée* et *le rêve*. Cette classification lumineuse, qui embrasse dans ses rubriques tout le domaine des arts plastiques, nous servira pour juger l'œuvre de Michel-Ange dans son ensemble.

C'est lui en effet qui a introduit dans la sculpture le sens de la douleur et de la pensée. Personne avant lui n'avait infusé dans le marbre autant de souffrance sans sortir de la beauté, comme il le fit dans son *Esclave mourant*, dans sa *Nuit* et dans la *Picta* de Saint-Pierre. Ajoutons que, chez lui, c'est une souffrance non passive, comme chez les

Christs crucifiés et les Madones des Primitifs, mais une souffrance active, c'est-à-dire accompagnée de pensée et d'une forte réaction de la volonté. — D'autre part il introduisit dans la peinture le sens des grandes luttes de la pensée, luttes cosmiques et luttes humaines. Dans le plafond de la Sixtine comme dans le Jugement dernier, nous assistons à la lutte des grands principes qui se disputent le monde, et qui, en se combattant, collaborent à son évolution. Nous les contemplons en la figure de Jéhova et de ses Elohim dans leur plus haute activité ; nous les retrouvons chez les prophètes et les génies qui travaillent sous l'ouragan de l'esprit ; nous les revoyons s'agiter inconsciemment dans le tourbillon de l'humanité souffrante et militante avec une énergie de geste et une vigueur d'expression inouïes. Mais ici les musculatures puissantes et les mouvements impétueux n'expriment pas, comme chez les athlètes antiques, des combats matériels mais des luttes morales et des forces spirituelles. On peut donc affirmer qu'en traduisant dans son verbe, qui est celui du marbre et de la fresque, les luttes gigantesques de son âme et de l'histoire, Buonarroti fut le plus grand initiateur de l'art moderne. Car il y fit entrer les thèmes sublimes de la Douleur et de la Pensée, thèmes dont ni lui ni l'art moderne n'ont encore pénétré tous les arcanes. On peut même dire qu'ils n'ont encore gravi que les propylées du temple.

Que si maintenant nous nous demandons quelle est la signification transcendante de l'individualité de Michel-Ange et de son génie, sa marque psychique et en quelque sorte son blason métaphysique,

nous dirons qu'il est une manifestation spécifique de *l'Eternel-Masculin*. C'est pour cette raison qu'on peut l'appeler le Moïse de l'Art. Si, d'une part le titan jéhovique nous apparaît comme une expression de l'esprit créateur, vengeur et destructeur représenté dans la Bible par Jéhova, par un contre-coup logique, il se montre l'adversaire de son principe opposé et complémentaire, l'Eternel-Féminin, force réceptive, évolutive, l'élément liant de l'univers, qui s'exerce par la conservation, la sympathie et l'amour. Buonarroti vécut seul avec son idéal, comme Moïse avec son Jéhova. Pourtant il souffrit le martyre dans sa solitude. Son cœur appelait l'amour sans pouvoir l'attirer. Il ne comprenait pas la femme avec son labyrinthe de détours et de contradictions, indispensables à son œuvre d'enfantement et à sa mission plastique, la femme aux éternelles métamorphoses, la femme sublime dans l'amour et dans l'extase, mais pleine de mirages et de mensonges dans la vie quotidienne. Il fut stoïque jusqu'à l'héroïsme, généreux jusqu'à l'abnégation, mais orgueilleux et intraitable. Or, qui ne possède pas en soi le principe de l'amour absolu est incapable de l'éveiller en autrui. Voilà sans doute pourquoi lorsque, sur le tard, il rencontra son idéal dans une femme, il ne trouva que l'amitié. Disons que cette lacune fut une condition de son originalité et de sa force. Le même artiste ne peut créer à la fois le Moïse et la Madone Sixtine. L'Eternel-Masculin et l'Eternel-Féminin sont les deux moitiés de la Divinité. Le Christ seul les réunit dans une fusion parfaite. Dans l'humanité, comme chez les Puissances elles-mêmes, ils se manifestent sépa-

rément. Raphaël et Michel-Ange sont les deux Archanges de la Renaissance, mais on ne peut être à la fois l'Archange de la Force et celui de la Grâce.

CHAPITRE VIII

LE CORRÈGE ET LE GÉNIE DE L'AMOUR[1]

Le grand Amour est une résurrection par le sacrifice.

Le Roi-Mage et les deux Archanges de la Renaissance, dont nous avons scruté la pensée intime, tentèrent la synthèse du monde antique et du christianisme par trois voies différentes : *Léonard* par le génie de la science et de la divination qui pénétrait

1. Antonio Allegri (dit le Corrège) a joui de son vivant et après sa mort d'une grande renommée, mais on peut dire que longtemps son être intime et la profondeur de sa pensée n'ont été pénétrés ni soupçonnés par personne. Ses plus fervents admirateurs, Raphaël Mengs et les frères Carrache n'ont vu que son charme extérieur et sa séduction irrésistible. Il a fallu qu'une femme amoureuse de son génie s'en mêlât pour prouver que le *peintre des Grâces* était aussi le plus merveilleux *peintre de l'Ame* et qu'une philosophie particulière de l'amour et de la religion ressortent de son œuvre. On a écrit des bibliothèques sur les fresques de Raphaël et de Michel-Ange au Vatican. Mais personne ne s'était avisé de découvrir les grandes idées qui se dégagent comme une ronde majestueuse et comme une sorte de symphonie picturale des coupoles de l'église Saint-Jean et du Dôme de Parme. C'est ce qu'a fait, avec sa divination féminine et sa passion de disciple enthousiaste, Marguerite Albana dans son livre *Le Corrège, sa vie et son œuvre.* Dans l'étude sommaire qu'on va lire, je me suis efforcé de mettre en lumière le côté ésotérique et occulte de la vie d'Allegri, en me servant du flambeau éclaireur fourni par son plus fidèle et plus génial interprète.

jusqu'aux arcanes des causes premières ; *Raphaël* par le Génie de la Beauté qui joint les contraires dans l'harmonie divine des formes ; *Michel-Ange* par la force de la Volonté et le génie de l'Individualité qui s'identifie à la fois avec la révolte humaine et la puissance divine.

Ils aboutirent à des résultats très divers.

Léonard, après avoir approfondi le mystère du Bien et du Mal dans l'homme comme dans la femme et l'éternelle contradiction entre l'humain et le divin, finit par trouver leur harmonie dans la représentation d'un être idéal : *l'Androgyne*, fusion parfaite de l'Eternel-Masculin et de l'Eternel-Féminin, projection de son expérience personnelle et de sa vie intérieure. — Mais ce ne fut là que la vision d'un idéal lointain encore inaccompli dans l'humanité.

Raphaël, doué d'une merveilleuse intuition du Beau, l'appliqua à l'histoire profane et sacrée et réalisa momentanément l'union de l'hellénisme et du christianisme par la grâce plastique des formes. Platon et l'Eglise semblent conciliés dans *l'Ecole d'Athènes* et dans *la Dispute du Saint-Sacrement.* Mais ce n'est qu'une harmonie extérieure, une trêve. Les deux fresques se regardent et se sourient au Vatican ; mais la dispute continue dans la réalité et redevient une bataille.

Michel-Ange, avec son individualité formidable de Titan-prophète, en arrive finalement à la condamnation de l'humanité rebelle, perdue dans le mal et à l'abdication de la volonté humaine devant la toute-puissance de Dieu. Par sa double nature et son double effort, il annonce à la fois la réaction mystico-cléricale qui prévaudra pendant deux

siècles dans le gouvernement de l'Europe et l'avènement de l'âge révolutionnaire par l'individualisme effréné qui se prépare à rompre toutes les chaînes.

Les deux mondes, qui se combattaient en lui, comme les deux jumeaux dans le ventre de la femme biblique, vont être plus séparés que jamais et s'attaqueront, aux siècles suivants, avec de bien autres violences dans le domaine de la pensée, de l'art et de la vie. En sera-t-il toujours ainsi ? Sont-ils vraiment destinés par la nature des choses à une lutte éternelle, qui s'accroît à chaque étape de nouvelles armes et de nouvelles fureurs ?

*
* *

A cette question, un artiste solitaire de la Renaissance italienne qui vivait à l'écart de tous les autres et dont la personnalité presque insaisissable se dérobe dans l'ombre, mais dont l'œuvre a laissé derrière lui un sillage de lumière, semble répondre ceci : « Ce que la Science, la Beauté et la Force ont commencé, l'Amour seul peut l'achever. Mais ce ne sera pas l'amour terrestre, qui n'est que désir, violence, égoïsme. Ce ne sera pas même l'amour qui, né des sens, aspire à s'élever pour se grandir. Ce sera l'Amour immense, universel qui descend d'en haut pour féconder le monde, l'amour qui comprend et partage tout par sympathie, l'amour vraiment divin qui donne sans mesure et ne demande jamais rien pour lui-même. A celui-là il sera permis de tisser et de tendre les chaînes invisibles qui rattacheront de nouveau le Ciel à la nouvelle Terre. Seule la beauté de l'Ame peut

rendre aux hommes l'harmonie perdue par le déchaînement des sens et les fureurs de la haine. »

L'artiste qui parle ainsi par son œuvre est Antonio Allegri, dit le Corrège.

J'ai appelé Léonard, Raphaël et Michel-Ange les Archanges de la Renaissance, parce qu'ils furent porteurs de flambeaux surhumains. Mais, en regardant de près ces êtres merveilleux, on devine quand même que ces hommes durent acquérir leur génie par un long travail en de précédentes existences terrestres. Rien de pareil chez le Corrège. Il serait difficile de lui supposer une incarnation antérieure dans notre monde. Il nous apparaît comme une âme séraphique venue d'une sphère supérieure, d'une planète éthérée, éclairée par un soleil immaculé. Ame descendue pour une fois sur la terre afin d'apprendre à y connaître la souffrance humaine. Cette souffrance il voulut la traverser lui-même afin de mieux pouvoir la soulager chez les autres. Elle put l'atteindre, mais sans troubler sa nature sublime et son calme transcendant. Il devait la supporter avec la même douceur qui lui avait fait accepter son incarnation. Et, malgré son martyre secret, il devait s'en aller, comme il était venu, dans un sourire.

I

ENFANCE ET ADOLESCENCE

Le bourg du Corrège, qui a donné naissance au peintre de ce nom, est situé sur la Lenza, près de Parme, entre Reggio et Modène. Un château fort

et une église au milieu de l'immense plaine lombarde formèrent le centre de la bourgade en des temps reculés. Antonio Allegri naquit en 1492, à Corrège, dans une famille bourgeoise qui vivait dans une modeste aisance. Son père, un marchand de drap, destina son fils à la carrière des lettres. Le plus distingué de ses instituteurs fut le docteur Lombardi, homme d'une culture universelle, qui avait professé les belles-lettres et l'éloquence à l'Université de Bologne et de Ferrare. Le jeune Allegri reçut aussi des notions solides sur tous les sujets scientifiques et littéraires qui rentraient dans l'éducation du temps, et l'on peut croire que l'élève fit trésor des leçons d'un homme supérieur. Mais il refusa formellement d'entrer dans la carrière des lettres. Il était de ceux qui ne conçoivent le vrai qu'à travers le prisme du beau. Epris de la nature sous toutes ses formes, il se sentit attiré vers la peinture par le charme irrésistible et dominant d'une véritable passion. « Ce grand et doux songeur était né avec une âme exquise, vaste et profonde, forte et contenue. Sa puissance se voilait d'un sourire suave, le charme d'un rêve ineffable plana sur sa vie et enveloppa ses pensées comme ses actions d'une merveilleuse harmonie. Droiture de cœur, richesse de l'âme, clarté et hauteur d'un esprit transcendant, voilà son génie en trois mots. C'est pour cela que non content du nom d'Allegri, qui rendait bien cependant ce genre de sérénité, il prit l'habitude de signer ses tableaux du nom de *Lieto*, le Joyeux[1]. »

1. *Le Corrège, sa vie et son œuvre*, par Marguerite Albana (librairie Perrin).

Comment ce large et haut génie put-il naître et se développer dans une obscure bourgade ? Sous le comte Manfredi, Corrège était devenu un bourg très florissant, mais ne possédait ni école de peinture, ni musée, ni chef-d'œuvre d'aucun genre. Allegri n'eut pour maîtres que des artistes médiocres. Le sens du beau s'éveilla sans doute de bonne heure en lui, sous le charme de la campagne italienne Il dut être étrangement ému sous les tiges sveltes de ces feuillages minces, argentés, délicats, qui se bercent doucement au moindre souffle. Il dut palpiter devant l'immensité de ces horizons borués par les pointes violettes des collines comme par les ondulations mourantes d'un océan lointain. Peut-être aussi qu'il sentit le désir de peindre devant une jeune fille endormie dans l'herbe, devant une mère jouant avec son enfant sous les grands ormes, et qu'alors il entrevit confusément ces types de nymphes et de madones que son pinceau caressa plus tard. Ses premiers essais qu'on a conservés représentent l'un un muletier, l'autre une madone. Ils accusent un naturalisme naïf.

Mais comment le sentiment religieux s'éveilla-t-il dans cette âme suprasensible ? Heureux par son rêve intérieur, il ne se sentait pas chez lui parmi les hommes et avait des heures où tous les visages humains l'inquiétaient. Alors il se réfugiait dans l'église et restait en contemplation devant la Vierge douloureuse et le Christ crucifié. Pourquoi ce dieu martyr ? Pourquoi la souffrance sans nom de sa mère ? On lui disait que ce Jésus avait sauvé le monde par son sacrifice ; mais il ne comprenait pas que cela fut nécessaire, n'ayant pas encore sondé

la profondeur de la méchanceté et l'immensité de la misère humaine. Devant ces deux douleurs, il sentait s'allumer en lui un foyer de sympathie pareil au feu perpétuel de la lampe, qui brûlait, immobile, au fond de l'abside.

Ce sentiment s'exprime dans un de ses premiers tableaux, *le Christ aux Oliviers*. On y voit Jésus agenouillé et la tête penchée dans une humilité profonde. Un ange qui flotte dans les airs le console. La tête du Christ, ses mains et l'ange reluisent seuls dans l'ombre. Le reste du tableau est plongé dans des ténèbres épaisses. Cet effet de clair-obscur rend en quelque sorte matériellement la parole : « Mon âme est triste jusqu'à la mort. » La lumière même de l'ange qui présente le calice donne l'impression d'une douleur lancinante. Tout l'univers suinte la souffrance à l'agonie du Christ et le rayon d'en haut a de la peine à percer cette nuit opaque. Quand le jeune Allegri peignit ce tableau, il n'avait pas encore médité sur l'évangile de saint Jean comme il le fit plus tard. Il n'avait pas encore mesuré la chute de l'âme dans la matière, ni la puissance rédemptrice de l'amour divin. Cependant cet amour vous transperce comme le pressentiment d'une douleur inexprimable, à la vue de ce tableau. Allegri lui aussi devait trouver son Gethsémani, mais bien plus tard. — L'autre tableau de jeunesse d'Allegri (il se trouve au Louvre) est *le Mariage mystique de sainte Catherine*. On pourrait appeler ce tableau d'une dévotion ardente et naïve : la vocation d'une sainte ou le rêve d'une novice. C'est avec une sorte de passion virginale que la jeune Catherine échange l'anneau de ses noces

mystiques avec l'enfant divin, tandis que la Vierge entrelace délicatement leurs doigts et que saint Sébastien se délecte de ce jeu enfantin, qui est un pacte céleste. Si l'on ne réfléchissait pas au sujet de la scène, on croirait assister à des noces profanes, tant la joie éclate sur la toile peinte dans la gamme forte du jaune d'or au rouge cramoisi et du bleu foncé au vert sombre. Il semble qu'avec ce tableau le jeune Allegri, sur le point d'être saisi par les délices de la terre, regarde déjà plus loin, et se fiance d'avance au mystère de la Passion du Christ en disant : « Moi aussi je viens des hauteurs de l'empyrée et moi aussi je vais souffrir ce que tu as souffert... Au revoir là-haut, mais en attendant laisse-moi vivre et savourer la vie. » Chose curieuse, ce tableau fut offert, comme présent de noce, par Allegri à sa sœur. Par ailleurs, il produisit dans le pays une sensation si vive que six jeunes filles voulurent prendre le voile après en avoir subi l'enchantement. Dans son âme séraphique, Allegri ne distinguait pas encore les plaisirs de la terre des joies spirituelles. Il est naturel que ses œuvres incitassent à l'une ou à l'autre voie, selon les tempéraments.

II

VOYAGE A MANTOUE. RÉVÉLATION DE L'ANTIQUE LA CHAMBRE DE SAINT PAUL

Mais, en dehors de la tradition chrétienne, un autre monde s'était déjà révélé à lui. Léonard,

Raphaël, Michel-Ange eurent pour se nourrir les ressources de Rome et de Florence. Allegri ne sortit jamais de sa province Lombarde et n'alla même pas à Milan. Il fallut cependant une révélation pour lui faire comprendre le grand art. Une secousse violente lui donna le sentiment de ce dont il était capable. Elle lui vint de Mantoue. Le comte Manfredi, qui déjà avait distingué et protégeait le jeune peintre, l'emmena dans cette ville pendant un séjour qu'il y fit pour fuir la peste. Les marquis de Gonzague avaient doté Mantoue de beaux monuments et de vastes musées. Isabelle d'Este y avait ajouté une riche collection de statues, d'excellents tableaux, de camées et de médailles antiques. Enfin Mantegua, peintre hors ligne, si remarquable par ses raccourcis, avait orné le palais ducal de belles fresques, entre autres la splendide salle du *Triomphe d'Alexandre*. Allegri, lorsqu'il vint à Mantoue, avait dix-sept ans. On peut se figurer son saisissement devant ces merveilles, devant ces statues antiques qui le regardaient pour la première fois, devant ces draperies somptueuses et ces corps demi-nus d'hommes et de femmes, qu'un maître du pinceau faisait évoluer devant lui en cortèges somptueux et dans les poses les plus variées, avec une splendeur magnifique. Il vit frémir le marbre et palpiter la toile. C'est là qu'une foule de formes ravissantes dut se presser dans son cerveau, qu'un essaim de corps aux chairs diaphanes dut ondoyer sur la toile frissonnante de son imagination dans un fleuve de chaude lumière, et mille regards qui cherchaient le sien river sur place son être immobile et charmé. C'est là qu'il dut s'écrier : Voilà le

mariage de la vie et de l'idéal. Et moi aussi je porte en moi tout un monde, et moi aussi je suis peintre ! *Anch'io son pittore !*[1]

Ciel chrétien et Olympe grec flottaient déjà dans l'atmosphère d'Allegri comme de brillants mirages dans la brume rosée d'un divin ressouvenir. Reflets d'un lointain passé et germes inquiets d'une vie nouvelle. Quelques rayons ardents devaient suffire pour les faire éclore. A la fin de sa carrière, il enrichit la galerie des femmes antiques, fécondées par les Dieux, de quelques exemplaires d'une volupté savoureuse et spiritualisée. Mais, dès sa prime jeunesse, il devait faire dans ce monde de la joie hellénique une pointe d'une franchise charmante et d'une pureté virginale.

Jeanne de Plaisance, abbesse du monastère de Saint-Paul à Parme, lui en offrit l'occasion. C'était une abbesse d'un genre particulier, selon la mode libre de la Renaissance italienne, une grande dame entreprenante, mondaine et hardie. Cette femme, qui tenait la crosse comme un sceptre, savait aussi jouer de l'éventail et soutenir un rôle brillant dans la société. La vivacité de son esprit et sa générosité naturelle lui faisaient pardonner son humeur cavalière et son esprit de domination. Du reste ce tempérament emporté dut être accompagné d'une imagination riante, d'un goût raffiné. Elle avait un parloir donnant sur la rue et attenant à sa chambre à coucher. Ce parloir, vrai bijou d'architecture, lui servait de salon ; elle y recevait les savants, les

1. C'est Vasari qui lui prête ce mot, dont le caractère corrégien semble garantir l'authenticité.

poètes et les seigneurs de Parme. Le caprice lui vint d'orner cette chambre d'une peinture mythologique. Son parent et ami intime, le marquis Montino della Rosa lui proposa de s'adresser au Corrège, qui vint, quelques mois plus tard, se présenter à l'abbesse. En le voyant, Jeanne dut comprendre le prix du conseil et n'eut pas de peine à s'entendre avec lui. « Allegri, nous dit son pénétrant biographe, était de ces natures qui n'ont pas besoin d'aller au monde pour que le monde vienne à eux. Un mélange de hauteur et de douceur, de fierté naturelle et de grâce ingénue leur donne un air de supériorité qui attire sans qu'elles y pensent. La sérénité souriante des grandes âmes est chose si rare et si extraordinaire pour les gens du monde, qu'elle leur impose sans les blesser et les charme en les étonnant. C'est ainsi que nous nous représentons Allegri dans ses rapports avec les seigneurs et les grandes dames : affable, souriant, mais quelque peu réservé et se demandant toujours si l'œuvre était bien selon son cœur. Cette fois-ci elle devait l'être. Un rien suffit à l'artiste pour créer tout un monde. Le peintre vit trois lunes dans l'écusson de l'abbesse. Sur ce simple motif qui lui rappelait la déesse grecque, il imagina *la Chasse de Diane*, et ce signe de la lune croissante évoqua dans son esprit une scène de mythologie naïve. » (Marguerite Albana.)

Le parloir de l'abbesse est une chambre voûtée, d'une simplicité et d'une élégance princières. Elle est carrée et éclairée par une seule et large fenêtre. A droite de l'entrée se trouve une ample cheminée surmontée d'un manteau de forme pyramidale.

C'est sur ce pan de mur qu'Allegri a peint sa Diane : « La belle chasseresse, le croissant au front, est légèrement assise sur le bord d'un char antique et se présente de face. Sa longue robe voile, sans les cacher, les formes superbes de son corps juvénile, et laisse à découvert sa gorge blanche. Son attitude exprime la rapidité de la course et l'élan d'un mouvement fougueux. On dirait que l'air vif et matinal caresse volontiers ses bras nus et enveloppe voluptueusement sa taille de déesse et de fée. Une sève de vie virginale colore ses joues délicates, ses lèvres humides et donne à ses grands yeux dilatés un regard plein de charme et de bonheur. Ce n'est pas la Diane sévère, aux formes presque viriles, au profil cruel de la statuaire grecque, c'est une Diane plus intime qui n'est que joie, douceur, abandon. » (M. A.)

La voûte de la chambre de Saint-Paul est peinte en treillage et divisée en seize compartiments par des listeaux de stuc. Cette treille recouverte d'un feuillage touffu, enrichie de fleurs et de fruits, est percée de seize ovales en forme de médaillons, où se détachent deux à deux des groupes d'enfants en train de jouer. C'est le cortège de Diane, ou plutôt c'est la suite naturelle d'une vierge heureuse et libre qui entraîne ces enfants dans les bois par sa beauté, son charme et son sourire. Il est évident que le peintre, en se conformant à l'architecture du lieu, s'est demandé ce qu'il pouvait faire pour le rendre aussi gai que possible, sans offenser l'austérité d'un cloître. Il y a pleinement réussi. On s'y croit sous un berceau de vigne sauvage. Tous ces enfants qui se détachent sous le ciel bleu,

dans les ouvertures, ont l'air de faire irruption dans la chambre avec leurs petits cris, leurs ravissements, et leur joie. La plupart portent les emblèmes de la chasse. Les uns se poursuivent à la course ou se disputent des fruits, d'autres jouent avec des lances, des arcs et des lévriers, d'autres se divertissent avec des couronnes, des mascarons et des têtes de cerf. Ils miment innocemment et sans le savoir la grande comédie de la vie.

On pourrait dire de tous les enfants peints par Allegri ce que Guido Reni disait d'un de ses tableaux : « Les enfants du Corrège sont-ils toujours là et ont-ils grandi ? » Allegri a merveilleusement compris la nature enfantine, qui renferme à la fois Cupidon et l'Ange, comme l'innocence contient en germe le désir et l'amour. Il a séparé ou mélangé, nuancé et gradué ces deux natures avec une virtuosité qui n'est égalée par aucun maître. Ses enfants sont tour à tour ou à la fois candides et insinuants, naïfs et subtils, pleins de malices charmantes et de songeries profondes. Ses anges adolescents rayonnent avec leurs yeux lumineux dilatés et leurs boucles d'or ; quelquefois ils sont tristes et pensifs comme l'Amour naissant.

Les fresques de la chambre de Saint-Paul donnèrent un éclat subit à la réputation d'Allegri. Les commandes lui venaient de toutes parts. Cependant il ne se fixa point à Parme. Son goût pour la retraite, son absence de toute vanité et son attachement pour les seigneurs de Corrège le ramenèrent toujours à son lieu de naissance. Manfredi était mort, Gilbert X lui avait succédé, et sa femme, Veronica Gambara, personne lettrée et

célèbre, une des précieuses de l'Arcadie du temps, mais une précieuse aimable et intelligente, avait fait de son château, environné de jardins délicieux, le centre d'une petite académie mondaine. Elle protégeait Allegri, lui procurait des commandes et le traitait en ami de la famille, sur un pied d'égalité. Dans une de ses lettres, elle appelle Allegri « beau, aimable et charmant ». Il n'eut donc tenu qu'au Corrège de se faire présenter par elle à Charles-Quint, à l'Arioste, à l'Arétin, au marquis d'Avalos, qu'elle comptait parmi ses hôtes fréquents. Il ne s'en soucia point. Cet homme étrange évitait les puissants de la terre et les dispensateurs de gloire dont tout le monde se disputait la faveur et qui d'ailleurs lui ressemblaient si peu. Il voulut par pure reconnaissance pour sa dame protectrice orner sa villa de fresques. Mais lorsqu'il traversait ces beaux jardins pour se rendre à son travail, lorsqu'il apercevait sous un massif de chênes verts au feuillage sombre, lustré par la poussière des jets d'eau, ce groupe de gens illustres, il passait sans s'arrêter. Il préférait sans doute les oiseaux, les belles fontaines de marbre, les statues solitaires, les échappées riantes sur la campagne et surtout les images qui flottaient dans son esprit.

Si nous voulons nous le figurer dans ces moments, il faut regarder le portrait à fresque qu'il a peint lui-même et qui se trouve dans l'intérieur du dôme de Parme au-dessus de la porte d'entrée. Voici la description psychologique qu'en donne son biographe : « Le buste se détache en profil dans la pénombre. On dirait un homme appuyé au mur et plongé dans une méditation pro-

fonde. Il est vêtu d'une ample robe à larges manches de couleur claire et dont la négligence rappelle l'artiste au travail. Le visage ovale, légèrement incliné, d'une expression rêveuse et d'une haute distinction, est celui d'un esprit supérieur qui vit en communion intime avec le beau et le bien. Son vaste front, ses traits fins et fondus ont la suavité et la simplicité grandiose des marbres grecs. Le nez aquilin, aux narines mobiles, est d'une finesse et d'une noblesse rares ; les lignes de la bouche, à demi cachée dans l'ombre de sa barbe, le regard tourné au dedans et comme voilé d'un songe : tout dans sa physionomie exprime un sentiment de douceur ineffable et de merveilleuse harmonie. Cette tête pensive et sereine est uniquement occupée de sa vision intérieure, le monde du dehors n'y a laissé aucune empreinte. La grandeur de la pensée s'y mêle à une candeur d'enfant, à la timidité touchante du songeur. Cet être a un je ne sais quoi qui n'est pas de ce monde. » (M. A.)

III

JÉROMINE MERLINI. LE MARIAGE D'ALLEGRI SES MADONES

C'est ici que se place le roman de sa vie, roman bien simple, puisqu'il s'agit d'un mariage et d'un mariage heureux. Il est vrai que les circonstances intimes qui l'accompagnèrent l'entourent d'une vive auréole. Pungileoni rapporte les faits, il faut deviner le reste. Jéromine Merlini était fille unique d'un

écuyer du duc de Mantoue. Devenue orpheline à quinze ans, elle tomba dans une mélancolie noire qui la fit décliner à vue d'œil. C'était une de ces natures exquises et frêles qu'un souffle replie sur elles-mêmes et qui soupirent après une autre existence, ne trouvant dans celle-ci ni paix ni satisfaction, mais plutôt ennui et dégoût. Le mirage d'une autre vie les fascine ; elles se laissent aller au sombre charme de la mort comme à l'attraction d'un étang profond et immobile dont la surface s'irise de mille couleurs. Jéromine se croyait si sûre de sa fin qu'elle avait fait un testament par lequel elle léguait toute sa fortune à ses oncles. Un hasard heureux lui fit alors rencontrer le Corrège, et il paraît qu'elle aperçut dans les yeux d'Allegri un rayon de vie qu'elle n'avait pas trouvé ailleurs, car dès ce jour elle se ranima ; la fleur à demi fermée se redressa sur sa tige et se rouvrit au soleil de l'amour. Etait-ce l'amour seulement qui avait eu le pouvoir de la ranimer ? N'était-ce pas aussi ce foyer de lumière et de joie divine qui rayonnait dans l'âme du jeune maître et qui répandait sur son visage une clarté douce comme la flamme d'une lampe d'albâtre ? il ne doutait pas, lui ! « Le doute, dit son biographe, est le fait des âmes faibles qui n'aiment qu'à demi et vivent dans la crainte éternelle d'une déception. Les grandes âmes croient en elles-mêmes ; leur foi se communique aux autres par sa seule radiation. »

Heureux Allegri ! en songeant à ce ravissant intérieur, égayé de quatre beaux enfants, on comprend mieux encore que le peintre ait pu signer gaîment et fièrement ses toiles du nom de *Lieto !*

Seul parmi les grands artistes de l'Italie, il connut l'amour dans le mariage et le bonheur dans l'amour. — Léonard vécut en sphinx indéchiffrable, et s'il aima quelqu'un, ce fut cet autre sphinx, l'Eve mondaine, maîtresse du cœur par la science et par le péché, la femme cruelle et savoureuse qu'il a peinte sous les traits de Mona Lisa, celle qu'on ne possède jamais parce que son âme ne se livre pas et qui attire toujours parce qu'elle demeure un éternel mystère comme l'onde changeante. — Raphaël éprouva pour la Fornarina une passion charnelle, pendant que son cœur se consumait dans la soif de l'idéal, et si, comme deux sonnets de lui le font croire, une belle inconnue lui fit sentir la flèche du grand Erôs, il ne but que furtivement à la coupe enchantée où l'âme et les sens mêlent leurs ivresses. — Quant à Michel-Ange, sa jeunesse dut connaître l'âpre désir que respirent son Bacchus et ses Léda ; dans son âge mûr, il aima d'une flamme platonique la noble Vittoria Colonna ; dans sa vieillesse austère, il finit par condamner tout amour qui avait pour objet une chose corporelle. — André del Sarto aima éperdument sa femme, mais on sait ce qu'il dut souffrir par cette belle infidèle aux cheveux d'or et aux yeux bleus perfides qu'on admire aux *Uffizi* de Florence. — Le Titien fut un bon vivant libertin. — Le Tintoret peignit deux fois sa maîtresse ; dans les premiers temps de leurs amours, il la mit au *Paradis* ; mais lorsqu'elle l'eut trahi pour un autre, il la mit dans son *Enfer*. Pauvre Tintoret ! la force de son amour se mesure à ce second portrait ; car c'est là surtout qu'elle est belle ! — Le Corrège

seul connut le charme d'une affection profonde et partagée, où chacun inspire ce qu'il ressent, et passa ses jours dans la chaude atmosphère d'une âme charmante qui vivait de son souffle.

Mme Mignaty croit trouver le portrait de Jéromine dans le type des madones que le Corrège peignit après son mariage, et particulièrement dans celles de Naples : *la Bella Zingarina.* Quoi qu'il en soit, c'est en regardant les Saintes Familles d'Allegri, ses madones et en général tous ses tableaux qui ont trait à la légende chrétienne, qu'on peut se figurer le charme de son intérieur. Quelle chaude lumière, quel éclat de coloris, quelle intimité délicieuse dans *le Repos en Egypte*, qui se trouve au musée de Parme ! Quelle poésie cachée dans *la Bella Zingarina*, assise au bord d'un ruisseau, et qui, la tête penchée, contemple son enfant endormi sur ses genoux ! C'est l'heure de la sieste. Elle-même dort à moitié ; ses yeux sont mi-clos, mais elle jouit encore de son extase maternelle. Tout est vivant dans le coin perdu de l'oasis : la nappe d'eau, le pied de la Vierge chaussé d'une sandale, les feuilles du palmier qui bruissent et l'ange qui s'y accroche. Tout semble s'intéresser au touchant mystère de la mère et de l'enfant, tout jusqu'au lapin blanc blotti dans l'herbe et qui dresse l'oreille.

Plus remarquable encore est la fresque du musée de Parme, *la Madona della Scala*, avec ses grandes paupières baissées, dont les beaux cils tamisent l'amoureuse tendresse. « La mère presse l'enfant sur son sein, celui-ci détourne doucement la tête vers le spectateur. Son bras entoure le cou de la

Vierge, sa main s'accroche à son voile et repose sur les longues tresses soyeuses de ses cheveux. Mais sa pensée vague au loin. Le songe de l'idéal est dans ces yeux, qui semblent déjà refléter le mystère des mondes et sont remplis de clartés éblouissantes. L'enfant y est tout absorbé, l'homme en sera la victime. La mère, par contre, est absorbée en lui ; ils s'enlacent et s'enveloppent si harmonieusement qu'ils semblent ne former qu'un seul être. » Si l'on compare en général les madones du Corrège à celles de Raphaël, on trouvera que celles-ci sont d'une beauté plus régulière et d'une élégance vraiment princière. Elles se tiennent comme des filles de roi ou comme des fées. Mais elles sont plus préoccupées de la perfection de leur pose que de leur enfant ; à la longue, on y sent de la froideur et de l'indifférence. Celles d'Allegri, moins belles, moins parfaites, émeuvent davantage par la profondeur de leur sentiment, par leur poésie exquise et suave. Ce sont, avant tout, des mères passionnées et qui ont « tout le miel de la maternité ».

IV

LES COUPOLES DE PARME
L'ASSOMPTION DU CHRIST ET DE LA VIERGE
MORT DU CORRÈGE

Il est temps d'arriver aux deux œuvres capitales où le génie du Corrège se déploie avec une ampleur inattendue et qui le placent au rang des premiers maîtres.

En 1520, les bénédictins de Parme proposèrent à Allegri de peindre la coupole de l'église Saint-Jean. Le peintre, alors âgé de vingt-six ans, demanda quelques mois de réflexion. Son hésitation ne provenait pas seulement de sa modestie naturelle, mais encore de la grandeur du sujet qui s'imposait à lui. Une vision splendide avait traversé son esprit sous une lumière fulgurante ; mais il se demanda si elle était réalisable. Il réfléchit longtemps ; et ce ne fut qu'après avoir mesuré les difficultés de l'entreprise et pesé ses forces qu'il accepta de peindre la coupole et s'y engagea par un contrat formel.

Si on considère dans son ensemble la grande composition de l'église Saint-Jean, on est frappé de l'élévation et de la liberté avec laquelle le maître a conçu son sujet. Laissant de côté toute la partie fantastique et terrible du sombre poème qui clôt le Nouveau-Testament, les archanges sonnant les trompettes du jugement dernier, les coupes de sang, les fléaux et la Mort montée sur son cheval pâle, Allegri fit jaillir son œuvre d'un point lumineux du commencement de l'Apocalypse. Il s'inspira sans doute de ces trois versets : « Regarde, il vient sur les nuées et chacun devra le percevoir... et sa figure était comme un soleil qui reluit dans toute sa splendeur... et quand je l'aperçus, je tombai comme mort. » Ce qui frappa le Corrège dans ce passage, ce fut l'idée de la palingénésie universelle à la fin des temps qui se retrouve dans toutes les mythologies, idée par laquelle le prophétisme et le messianisme hébreu se rapprochent de la grande tradition aryenne du progrès par la lumière et de

l'éternelle renaissance, le Christ étant devenu le lien vivant entre le monde sémitique et le monde aryen, et par suite un symbole de ralliement pour toute l'humanité. La représentation du Christ transfiguré à la fin des siècles fut pour Allegri une occasion de donner une traduction plastique de la grandeur morale du christianisme par l'apothéose de son fondateur. La lumière de vérité qui apparaît dans le juste conscient et triomphant illumine les apôtres et par eux se communique aux docteurs de l'Eglise, aux sages et aux saints situés plus bas. Telle est l'idée générale de la composition dans toute sa simplicité. *La Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël au Vatican est une glorification de l'Eglise triomphante exécutée sous l'inspiration de la papauté. Le plafond de la Sixtine de Michel-Ange est une sorte d'histoire universelle qui renferme des pages sublimes, mais où domine le rude esprit de l'Ancien-Testament. Ici nous nous trouvons en présence d'une libre interprétation du christianisme dans un sens plus profond et plus large. C'est le rayonnement de l'âme du maître par sa seule beauté, c'est la transmission de sa pensée à travers l'élite jusqu'aux profondeurs de l'humanité que le peintre a voulu représenter. L'idée est grande, claire, philosophique ; mais, pour l'incorporer en groupes vivants, quelle flamme intérieure, quelle puissance plastique il fallut à l'artiste !

Arrivons à la composition principale. La coupole parfaitement ronde qui s'élève au-dessus du transept reçoit le jour d'en bas par quatre œils-de-bœuf disposés au-dessous et perpendiculairement aux pendentifs. « Au sommet de la voûte, la figure

radieuse du Christ s'enlève sur un fond de lumière ambrée d'une couleur éclatante et chaude. Le peintre l'a représenté dans un raccourci étonnant, qui donne l'illusion d'une ascension vertigineuse. Ses cheveux et ses vêtements flottent au vent ; son bras droit montre le ciel, son bras gauche abaissé et sa jambe repliée semblent lui donner une impulsion nouvelle. Ce Christ fend l'air avec l'impétuosité de l'oiseau et la majesté de l'homme. Vu d'en bas, il a l'air de percer la voûte, d'y faire une trouée de soleil. La joie d'une sympathie illimitée donne à son regard la splendeur d'un feu vraiment divin. Son front, où brillent la vérité et la justice, n'a point d'autre auréole. Un sourire ineffable entr'ouvre ses lèvres ; il boit la lumière qui l'enveloppe et la rend aux bons et aux justes en torrents d'amour. Dans la frange de nuages qui environnent le Christ on distingue une foule d'anges qui sont comme tissés dans la lumière. Ces têtes aériennes de chérubins, avec leur chevelure lumineuse et leurs beaux yeux foncés, pressés et comme condensés en un cercle immense pour voir le Christ, sourient dans toutes les nuances du pur bonheur enfantin. Au milieu de ces masses légères et fluctuantes, inondées d'un jour irradiant, le maître ressort avec la blancheur de l'éclair et précipite sa course dans les profondeurs du ciel. »

Cette image du juste triomphant, complètement isolée, forme le centre de la composition. Sous le Christ, en bas, sur le pourtour de la coupole, on voit l'apôtre Jean littéralement atterré au sommet d'une montagne et comme foudroyé par la lumière qui le frappe. Ce n'est plus le jeune inspiré de tout

à l'heure : c'est le vieillard de Patmos qui assiste à l'accomplissement de son rêve. Il est à demi couché sur un grand livre qu'un aigle noir soutient de ses ailes et regarde le Christ en plein. Au-dessus de lui les trois autres évangélistes sont grandiosement campés sur des nuages amoncelés par le souffle de la tempête. Les huit autres apôtres sont assis deux à deux sur d'autres nuées tout autour de la voûte. Leurs attitudes pleines d'aisance et de majesté, de variété et de force, peignent les impressions diverses que chacun d'eux ressent sous le coup de la vision. Philippe a l'air morose et Taddée semble demander au maître déjà si loin de lui pourquoi il ne redescend pas sur la terre. Le vieux Pierre tient sa clé et montre le ciel avec une tranquille assurance, tandis que Paul, dans une attitude penchée, est absorbé en lui-même. Les deux figures les plus remarquables sont celles de Thomas et de Jacques l'aîné. Thomas, splendide jeune homme, beau comme un athlète, s'est penché en arrière ; il regarde le Christ avec la surprise et le ravissement d'un homme qui a longtemps douté et voit enfin de ses yeux ce qu'il n'avait pas cru possible. Quand à Jacques, son expression est bien différente. Tête puissante sur un corps herculéen, il est assis dans un coin de nuage, il s'y appuie de l'épaule et regarde droit devant lui. « Ses grands yeux fixes et noirs reluisent comme des charbons ardents dans leurs orbites profondes. Ses cheveux et sa barbe encadrent sa figure au galbe sémitique d'une forêt de boucles. C'est le type du prophète hébreu dans sa rudesse et sa grandeur. Il en a le feu caché et les violents emportements, qui se devinent à la flamme

sombre de son œil. » Il ne voit pas l'idéal, lui ; il voit le réel : les luttes sanglantes de l'histoire, les passions déchaînées, les cruautés commises au nom du noble maître. Et ces yeux qui seuls voient la réalité au milieu des autres perdus dans un monde supra-terrestre sont d'un effet tragique. Car la pensée de ce fier lutteur demeure incertaine entre le triomphe de la justice et celui de l'iniquité, comme si le peintre avait voulu nous dire que cette certitude ne peut se trouver qu'en nous-mêmes.

Dans les quatre pendentifs qui se trouvent plus bas, entre les arcades, le Corrège a figuré un autre genre d'inspiration. Nous y voyons les pères de l'Eglise rédigeant la doctrine chrétienne sous la dictée des évangélistes. L'artiste a marqué une grande différence entre ceux qui contemplent directement le maître et ceux qui ne connaissent sa doctrine que par transmission. Les premiers rayonnent pour ainsi dire du reflet de sa lumière, en sont imbus de force et de beauté ; assis dans le pur éther au-dessus des tempêtes, ils l'admirent dans sa splendeur éternelle et n'ont pas besoin de raisonnement pour le comprendre ; ils le voient. Les autres écoutent ce qu'on leur dit, ils écrivent mot à mot avec une profonde contention d'esprit. Chaque pendentif renferme un évangéliste et un père de l'Eglise. Ils travaillent, ils étudient avec ardeur. Un ange soutient le livre de saint Marc, qui dicte à saint Jérôme. De beaux adolescents couchés des deux côtés sur les corniches suivent de loin leurs études. Dans chaque groupe se trahit une fine psychologie. Saint Jean, beau comme un jeune Platon, explique la trinité au vieux saint Augustin,

qui a beaucoup de peine à le suivre. Mais ce ravissant jeune homme est tellement versé dans les choses transcendantes qu'il démontre sa métaphysique avec une grâce ailée. Le vieillard compte sur ses doigts et les serre un à un comme pour mieux saisir l'argument subtil.

Le style de cette fresque est très différent du style des peintures à l'huile du même maître. Le dessin est magistral, les poses sont grandioses, mais toujours naturelles. Comparez l'ensemble et le détail de l'œuvre avec la *Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël, et vous verrez que le Corrège surpasse ici son rival par la profondeur de l'idée, par l'intensité du sentiment comme aussi par la franchise de l'exécution.

Passons de la coupole de Saint-Jean à celle du Dôme. C'est l'œuvre de la maturité. Elle fut exécutée entre 1524 et 1528. Allegri y mit un soin extrême, travaillant du soir au matin, multipliant les cartons, les esquisses au lavis et à la sanguine; modelant lui-même des groupes en plâtre qu'il plaçait à distance pour observer tous les jeux du clair-obscur et tous les raccourcis imaginables. — L'église de Saint-Jean a un aspect nu, austère; il y règne une lumière d'un gris bleuâtre qui sied bien à la vision apocalyptique. Tout sourit par contre dans le dôme. De grandes arcades coupent la nef de lignes harmonieuses, partout des couleurs chaudes mais discrètes viennent caresser l'œil. Plafond, piliers, parois, toute l'église est peinte de haut en bas, et, quand le soleil y plonge, une pénombre rose et pourprée vous enveloppe. Montez l'escalier qui conduit au chœur et levez les yeux vers la voûte à

base octogone qui figure le ciel éthéré. Au zénith s'élance comme un oiseau la figure de l'archange Gabriel, dont le raccourci donne l'impression immédiate d'un vol tourbillonnant. Il précède la Vierge pour annoncer son arrivée dans le ciel. Des légions d'anges, d'archanges, de séraphins et de chérubins forment tout autour de la voûte un cortège triomphant. Tous regardent, suivent ou accompagnent une merveille qui monte devant eux.

Cette apparition éblouissante, c'est la Vierge. « Vêtue d'une robe rose et d'un long manteau bleu, les bras étendus, elle flotte dans l'attitude passionnée de l'extase ; la tête renversée, la bouche entr'ouverte, le sourire aux lèvres. Des anges au vol la soutiennent, l'enlèvent dans leurs bras. Ils paraissent emportés tous ensemble d'un souffle égal et puissant comme des nuages d'été dont le vent entraîne les masses changeantes dans les hauteurs de l'éther. La joie qui la transporte répand autour d'elle une atmosphère de bonheur, pénètre dans la céleste phalange comme un parfum subtil et capiteux. Les anges, les archanges surtout en sont pris d'ivresse. Ils s'élancent, se précipitent, se joignent de tous côtés en groupes souriants, animés, gracieux, et se communiquent l'heureuse nouvelle pour s'en réjouir tous ensemble. Quelques-uns arrivent à grande vitesse comme des abeilles qui essaiment. On entend comme une musique de voix, un bruissement d'ailes et d'écharpes légères, un concert mélodieux d'instruments, qui semble résonner de loin et venir en écho descendant jusqu'à nous. Des anges des deux sexes se rencontrent et se pressent dans une confusion joyeuse. Les uns

s'attirent et s'embrassent amoureusement, d'autres échangent un baiser rapide, d'autres partent d'un nouvel essor. C'est un vertige de mouvement aérien, de joie surhumaine. Mais ce qui frappe, étonne et surprend parmi tant de grâce et d'enchantement, c'est la beauté transcendante de Marie, l'heureuse vierge, la bien-aimée de la terre, qui devient ici la reine glorieuse des cieux. L'amour brille dans ses yeux, il colore ses joues, fait rayonner son sourire ravi, allume d'un feu céleste l'éclat passionné de son regard. Jamais de pareils yeux ne furent peints ni rêvés. Le feu dévorant de l'âme en sort en jets de lumière. Bordés de longs cils noirs, relevés par l'arc foncé des sourcils, ces yeux lumineux et souriants, remplis d'extase et de bonheur, révèlent tout le mystère de l'amour, toute la magie du sentiment. »

De l'autre côté de la voûte se presse en vaste demi-cercle une foule immense de héros, de femmes et de saintes, chœur de l'humanité élue qui salue au passage sa reine transfigurée. Dans cette foule ressort la belle Ève, exubérante de vie ; son bras gauche est engagé dans sa chevelure d'or. Elle est si humble, la charmante et grande coupable, qu'on serait tenté de la croire innocente. Elle aussi cherche dans sa sœur divine l'espérance et la rédemption de son âme. D'un geste empressé de sa main droite, elle étend vers Marie la pomme fatale comme pour s'excuser de l'avoir cueillie. — Plus bas, à la hauteur des ouvertures ménagées dans la coupole se tiennent des groupes d'adolescents et de jeunes filles qui desservent les autels érigés en l'honneur de la Vierge. Ils préparent des torchères,

brûlent de l'encens et des parfums dans des cassolettes. Une même vague de joie passe, dirait-on, sur ces beaux corps souples et demi-nus. Le charme et l'abandon de leurs attitudes les fait ressembler plutôt aux initiés d'un mystère antique qu'aux desservants d'un culte chrétien. Ils s'appuient les uns sur les autres ou s'enlacent par les épaules, perdus dans leur contemplation ou dans l'ivresse d'un enthousiasme sans frein. — Plus bas, entre les fenêtres, sous les auteis où se trouvent les jeunes gens, on aperçoit les énergiques et brunes figures des apôtres. Ces hommes musculeux, aux gestes puissants, expriment tous le regret, la tristesse, le désespoir au départ de la Vierge, car ils ne peuvent la suivre.

Ainsi, par un rapide *decrescendo*, du sommet au pourtour de la voûte on descend du ciel sur la terre. En haut, les figures ont la légèreté d'êtres aériens qui planent dans l'espace ; en bas, avec les jeunes gens et les apôtres, les corps reprennent la solidité terrestre. On pourrait, à l'inverse, remonter de la base au sommet ; et alors on remarquerait comme un *crescendo* de grâce et de beauté dans ces masses humaines que le peintre a su soulever dans les airs et qui tournent vers le haut comme des nuages légers. On serait frappé du mouvement cadencé, presque musical, de ces zones palpitantes qui de cercle en cercle aboutissent à la figure centrale. Cette peinture a un accent à part. La hardiesse vertigineuse de l'exécution y égale l'enthousiasme de la pensée. Elle nous donne une sensation analogue à celle des chœurs qui terminent la neuvième symphonie de Beethoven. Ce sont les ondes

d'une joie colossale où toutes les joies se mêlent en une sorte de dithyrambe. Aussi peut-on dire de cette œuvre : C'est ici que finit la peinture et que commencent la musique et la poésie.

La figure principale, la Vierge, n'a rien du type traditionnel, rien de la *passivité* qu'on retrouve même dans les madones de Titien, de Michel-Ange et de Léonard. Ce caractère de conscience et de vertu active qui marque le Christ du Corrège brille aussi au front de sa Vierge. C'est la femme dans la plénitude de ses pouvoirs, mais aussi de sa noblesse. Dans son regard, dans son expression, éclatent à la fois les sentiments de la fille, de l'amante et de la mère, mais tous ces amours se sont comme épurés et fondus en un seul : l'amour du beau, du vrai et du divin. L'auteur de la Vie du Corrège a trouvé de belles paroles pour exprimer l'admiration que lui inspire ce type et pour le définir : « Nous n'y rencontrons pas seulement la bonté et la beauté, la douceur et la modestie, mais cet éclair de l'âme qui sait, qui sent et qui veut le bien, qui en jouit d'un libre essor, en fait son bonheur par élection. Force active, conscience profonde, âme rayonnante, voilà ce qui distingue la Vierge du Corrège comme son Christ, et la met au-dessus des autres. Une telle âme seule a la force de transfigurer son entourage, de créer autour d'elle un monde nouveau. » Et de fait dans les groupes qui l'entourent et qu'elle entraîne, on croit voir une Grèce spiritualisée ou un christianisme réconcilié avec le monde des sens. Il y a une folie dionysiaque dans ces anges, et pourtant ils ont toute la fleur de la pureté. Dans toute la coupole circule

et retentit une joie triomphante, une ivresse divine.

Revenons à l'artiste. Sa vie s'était écoulée jusqu'à ce moment comme un beau jour sans nuage. Entouré de visions paisibles, heureux dans son intérieur, indifférent aux hommes, il n'avait guère connu la contradiction aiguë entre la réalité et l'idéal, entre la politique et l'art, qui déchira l'âme de Michel-Ange et qui imprime une marque tragique à la destinée des grands créateurs. Mais pendant qu'il achevait son chef-d'œuvre, le malheur devait l'atteindre. Il avait déjà vu les rigueurs d'un siège en peignant les fresques de Saint-Jean. Le pape avait investi la ville, et des projectiles étaient tombés jusque dans l'église où travaillait Allegri ; il s'était réfugié dans son bourg. Plus tard, pendant qu'il travaillait à la cathédrale, vinrent la famine, la maladie, la peste. « Les campagnes se dépeuplaient, les champs restaient incultes. Un air lourd et malsain planait sur la ville et enveloppait ses habitants comme d'un linceul funèbre. Des chiens sans maîtres erraient dans les rues désertes, des oiseaux de proie enhardis par la solitude tournaient sur les places publiques. Au milieu de la ville frappée d'horreur, un homme tranquille traversait tous les matins les rues muettes pour gagner le dôme. C'était le Corrège qui allait à son travail. » A cette époque, il perdit subitement sa femme Jéromine, la madone rayonnante de son foyer. Comment supporta-t-il ce coup ? On n'en sait rien. La grandeur de sa douleur peut se mesurer à la fidélité de son amour. Mais il était sans doute de ces natures qui se manifestent d'autant moins qu'elles sentent

plus vivement, pour lesquelles la perte d'un être chéri devient une union plus profonde avec lui et qui trouvent dans la souffrance un surcroît d'enthousiasme. « Ce qui est certain, c'est qu'il continua de travailler avec la même ardeur à son chef-d'œuvre et qu'il peignit peu après le groupe de la Vierge emportée par les anges. Peut-être faut-il voir dans ce visage noyé d'un bonheur surhumain et dans ce regard, qui est comme embrasé par la splendeur des vérités éternelles, le dernier adieu d'Allegri à la seule femme qu'il aima. Que cette peinture soit ou non le dernier mot de son amour, elle est le dernier mot de son génie ; plus que tout autre elle rayonne de cette émotion sublime qui est la consécration suprême des œuvres d'art. »

Le peintre eut-il du moins la consolation de voir sa coupole appréciée comme elle le méritait? Lorsqu'elle fut terminée, il fit entrer les bénédictins dans l'église. La toile fut enlevée et le chef-d'œuvre parut au grand jour. C'est alors qu'un fabricien, qui se croyait bon connaisseur et ne voyait dans la coupole qu'un enchevêtrement de figures et de jambes, s'écria : « Cela ressemble à un plat de grenouilles. » Si Michel-Ange eût été à la place du Corrège, il eût répondu à cette platitude par une verte insolence ou par un propos caustique. Allegri se contenta d'un sourire dédaigneux, mais que dut-il éprouver ? Dix ans après, le Titien, passant par Parme, alla visiter le dôme. Les moines, toujours persuadés que le Corrège les avait volés, demandèrent au grand peintre de Venise si leur coupole valait les 1.200 ducats en or qu'elle leur avait coûtés. « Renversez-la, remplissez-la d'or, et

elle ne sera pas encore payée ! » répondit le Titien. Belle réparation en vérité ! Mais elle venait trop tard pour Allegri ; car à ce moment il était mort.

*
* *

Allegri mourut subitement, au mois de mars 1534, à l'âge de quarante ans. Point de détails sur ses derniers moments ; un silence profond règne sur sa fin comme sur sa vie. Aucun mausolée ne marque la place où il repose. Celui que le Carrache appelle « une nature d'ange » devait passer en ce monde en n'y laissant d'autre trace que ses œuvres, qui brilleront toujours comme un rayon de lumière pour les amants du beau et de l'idéal.

*
* *

ÉPILOGUE

Au musée de Vienne, se trouve un tableau du Corrège d'une beauté merveilleuse et saisissante. Il représente un saint Sébastien. Mais ce n'est pas la victime palpitante et saignante, le martyr percé de flèches, thème habituel des peintres du moyen âge et de la Renaissance. C'est le saint triomphant après sa mort. Figure supra-terrestre, corps éthéré, d'une substance phosphorescente et incorruptible, qui respire une vie spirituelle intense. On ne voit que le buste de ce bel adolescent. Sa blanche poi-

trine se détache lumineusement sur un fond obscur. Une draperie légère est suspendue à son épaule. Il tient une flèche dans sa main droite et sa tête pensive est légèrement inclinée de l'autre côté. Sa face ovale, au nez fin et pur ressort en clair-obscur entre la masse sombre des cheveux divisés en deux forêts épaisses, qui se perdent des deux côtés dans les ténèbres. Une douceur céleste, une compassion profonde se peignent dans ses yeux. La bouche exquise pourrait être d'une femme, n'était le double arc des lèvres dessiné avec une fermeté masculine. Invinciblement l'œil du contemplateur fasciné revient à ces yeux uniques. Le rayon subtil qui en émane est saturé de la mélancolie indicible des anges qu'attire la souffrance et la misère des hommes.

A force de regarder ce tableau, je me suis persuadé que ce fut le dernier du maître et qu'il renferme le secret de sa destinée. On y peut lire son testament personnel, comme on peut lire son testament philosophique dans les deux coupoles de Parme. Saint Sébastien n'est ici qu'un masque et qu'un symbole sous lequel reluit, en son cristal primitif, comme en sa quintessence dernière, l'âme corrégienne et le moi transcendant de Liéto peint par lui-même. Voici donc ce que ces yeux et cette bouche m'ont dit :

« Cette flèche avait traversé le cœur d'une pauvre âme de la terre, d'une femme tremblante, éperdue, désespérée. Sa souffrance et sa solitude étaient telles qu'elle désirait mourir, et cependant elle redoutait la mort. La compassion que je ressentis pour elle me fit comprendre d'un seul

coup la force infinie de l'Amour. C'est une force divine de création et de résurrection. Elle coule de la même source que celle qui fait naître les fleurs, les âmes et les mondes. D'un regard de feu et d'un geste prompt comme l'éclair, je retirai la flèche du cœur de l'Aimée, et la lançant dans l'espace, je m'écriai : « Flèche de la Douleur, flèche de la « Mort, tu sortiras de cette âme. Va-t'en dans « l'infini, et ne reviens jamais ! » La flèche partit comme une fusée étincelante et dit en vibrant : « Je pars, mais je reviendrai sur toi ! » Je répondis : « Avec ma conquête... je t'en défie ! »

« Alors les yeux de mon Aimée, qui étaient des fontaines de larmes, se changèrent en puits ardents. Aussitôt après, ils brillèrent comme deux étoiles violettes sous leurs cils noirs. Et je m'y absorbai, comme la lumière s'absorbe dans les pétales veloutés de l'iris et plonge dans son calice nacré. Et je devins *Liéto*, le peintre des joies divines de la terre. Et je conduisis mon œuvre jusqu'au seuil des grands mystères. J'avais atteint l'apogée du bonheur, toujours si proche de l'abîme... Hélas ! comme une rose d'automne qui dit au vent glacé : Prends-moi en une seule nuit, avant que je ne tombe feuille à feuille, ainsi Jéromine fut emportée en une nuit d'hiver. Je la trouvai morte sur sa couche. Elle me souriait encore et semblait me remercier. Non, elle n'avait pas eu le temps de sentir approcher la mort... mais l'iris violet, caressé du soleil, et la rose trémière, où l'abeille s'enivre en butinant son miel, n'étaient plus qu'une herbe fauchée...

« Alors la flèche perdue dans l'espace revint

me frapper avec un sifflement aigu et me traversa le cœur de part en part. Je reçus le coup en silence, et j'écoutai son écho s'épandre dans le vide de l'infini. Personne n'en sut rien. Mon visage devint impassible et ma bouche muette. Comme Elle me souriait jadis, je souriais au monde. Mais, jusqu'à mon dernier jour, dans mon atelier solitaire, comme sous les lambris dorés des princes, au milieu des rires provoquants des femmes, mon âme fut pareille à saint Sébastien dépouillé de ses vêtements, lié au tronc d'un arbre sur lequel des archers cruels tirent sans se lasser, comme sur une cible vivante, pour épier ses convulsions, mais sans pouvoir lui arracher un cri et sans pouvoir troubler l'extase de sa vision qui rafraîchit la brûlure de sa souffrance. — Béni soit ce martyre, car à travers lui, j'accomplis mon œuvre et je peignis *l'Assomption de la Vierge* du Dôme. Les trois mondes que j'avais traversés de haut en bas, pour connaître le fond de la douleur humaine, je les ai traversés de bas en haut pour retrouver la joie divine par la puissance du grand Amour et l'holocauste de tout mon être.

« J'ai retrouvé Jéromine. A son tour, elle a retiré de mon cœur la flèche qui l'avait meurtrie. Ah ! si tu pouvais nous voir au milieu de nos frères et de nos sœurs, sur notre planète limpide, au val des lys, où les arbres murmurent les noms des Dieux, où, pendant les nuits chaudes, les rayons d'un astre plus brillant que Jupiter et la constellation fulgurante de la Lyre nous apportent les messages des Esprits souverains... tu verrais alors à quel point je vis en Elle et Elle en moi. Tu verrais que nos

âmes unies et diverses se dédoublent à plaisir pour se confondre à nouveau, qu'elles se reflètent l'une dans l'autre, se métamorphosent à vue d'œil et se fécondent en se pénétrant. Tu verrais aussi comment les flèches de la mort peuvent se changer en sceptres magiques, en rameaux guérisseurs et en palmes de victoire... Et pourtant nous sommes prêts à redescendre sur cette terre de souffrance pour guider les cœurs errants aux sentiers de lumière et sauver les âmes en détresse. Car ceux-là seuls qui ont senti toutes les flèches de la douleur terrestre peuvent comprendre la beauté du Ciel et ont droit aux félicités de l'éternel Amour. »

CHAPITRE IX

LES IDÉES-MÈRES DE LA RENAISSANCE ET LEURS PERSPECTIVES

La hiérarchie des trois Mondes est la clef de la Science, de l'Art et de la Vie.

I

LA LOI DES MÉTAMORPHOSES

La Renaissance italienne marque pour l'Occident une volte-face et un recommencement de vie. C'est l'heure où l'Europe civilisée passe de l'adolescence à la virilité, où l'esprit humain prend possession du Kosmos visible. C'est le siècle où Christophe Colomb découvre l'Amérique par delà l'Océan, où Copernic perce la voûte du ciel, où Galilée lance la terre dans l'infini en la faisant mouvoir autour du soleil. L'analyse prend le dessus sur le sentiment, l'intellect commence à contrôler la foi et la raison tend à se substituer à l'autorité traditionnelle. Mais, dans le domaine de l'art, ni l'analyse, ni l'observation, ni la raison ne suffisent

pour créer. Il y faut une nouvelle illumination, une véritable révélation. Cette révélation fut, pour les hommes de la Renaissance, l'enthousiasme que leur causa la découverte de la nature vivante et l'étreinte de la beauté grecque, après mille ans de discipline ascétique et de réclusion dans un mysticisme morose.

Toutefois, en s'abreuvant à pleines gorgées à ces sources vives, les maîtres de cet âge ne se contentèrent pas de reproduire telles quelles la nature ou la beauté antique. Ils les transformèrent en leur infusant leurs sentiments et leurs passions. D'autre part ils ne voulurent pas davantage renoncer à la foi et aux traditions du christianisme, mais ils les revêtirent de grâces inconnues avant eux. Par ce contact brûlant, l'antiquité et le christianisme furent également renouvelés. L'art passionné spiritualisa la première et humanisa le second. De cette collaboration et de ce contact sympathiques qui eût révolté les Pères de l'Église, mais dont ne se scandalisèrent en aucune façon les papes et les cardinaux du XVIe siècle, se dégagèrent à la longue une série de conceptions intellectuelles, qui devinrent des idées directrices pour les âges suivants. Ces idées dominent les religions antiques et le christianisme en les synthétisant. Elles viennent de plus haut ; car elles descendent de la sphère des Archétypes, où s'élaborent d'avance dans leurs grandes lignes les destinées de l'humanité. C'est là que se tisse la trame de l'évolution et que se dessinent les modèles, sur lesquels la liberté humaine brodera ses arabesques. Ces moules, où se forment les Dieux eux-

mêmes datent d'un passé immémorial et commandent au plus lointain avenir.

Ce sont quelques-unes de ces *Idées-Mères*, que j'essayerai de formuler ici.



Et tout d'abord, la première de ces idées, l'idée essentielle dont sortent toutes les autres, est l'idée même de *la Renaissance*. Car ce fut le nom que cette époque se donna à elle-même dans sa joie de renaître, de revivre et de créer. De là cette secousse profonde, cette vibration de toutes les fibres, cette fièvre d'innovation et d'audace. Embrassez d'un seul coup d'œil ce spectacle grandiose de la Renaissance, puis allez jusqu'à sa source — et il vous révèlera une loi historique de premier ordre, une loi d'une importance suprême, inconnue avant elle. A savoir que toutes *les époques décisives de l'histoire sont des retours d'époques anciennes sous une forme nouvelle, imprévue et merveilleuse*. Ce ne sont pas des renaissances identiques mais des *métamorphoses*.

Toute grande époque est une refonte d'éléments anciens et leur résurrection SOUS L'EMPIRE D'UNE IDÉE NOUVELLE.

Voici une série d'exemples de cette loi, exemples antérieurs à la Renaissance.

1° Lorsque les Aryas du plateau central de l'Asie inventèrent la religion védique attribuée aux sept richis, ils la conçurent grâce à leur nostalgie profonde de la clairvoyance, possédée jadis par leurs ancêtres les Atlantes, clairvoyance dont ils avaient

conservé l'obscure tradition. Chez les Atlantes, cette clairvoyance était instinctive et naturelle ; les richis la retrouvèrent par un immense effort de méditation et de discipline savante qu'ils appelèrent *la yoga* ou la doctrine de l'union (avec Dieu). Alors, la perception des forces cosmiques, qui était confuse et chaotique chez les Atlantes, devint chez les Indous la magnifique hiérarchie, la pyramide des Dieux étagés dans une superbe ordonnance. Les richis bâtirent ainsi le cadre grandiose de toutes les religions aryennes. C'était à la fois un *ressouvenir* et une *création*.

2° Le premier Zoroastre adopta ce cadre, mais en y ajoutant sa révélation personnelle, celle du verbe solaire (Ormuz) et de la lutte du Bien et du Mal (Ormuz et Ahrimane).

3° L'Egypte fit aussi du verbe solaire le centre de sa révélation, mais en la fécondant par l'idée de l'Eternel-Féminin (Isis) et de la trinité cosmique (Osiris, Isis, Horus).

4° Dernière venue des religions aryennes, la religion hellénique s'inspira du fonds commun que lui fournirent l'Egypte, la Perse et la Phénicie. Cependant elle métamorphosa si complètement cette matière première qu'elle en composa quelque chose de tout à fait nouveau. Elle ne transfigura pas seulement les Dieux en leur donnant la beauté plastique et en amenant ainsi la forme humaine à sa perfection, elle y ajouta encore une idée nouvelle, hardie et subversive : celle de la lutte de l'homme contre les Dieux, symbolisée dans le mythe de Prométhée, d'Hercule et de Jason, ainsi que dans toutes les légendes qui se meuvent autour du

cycle des Argonautes et de la guerre de Troie.

5° Considérant enfin le christianisme, nous constatons que le fait sublime qu'il magnifie, à savoir la manifestation du Dieu souverain par un homme, a ses antécédents dans la légende indoue de Krichna comme dans la légende égyptienne de Horus, fils lui aussi du Dieu caché Osiris et d'Isis, la Vierge-Mère, la Lumière increée, l'Eternel-Féminin : seulement à cette idée, la personnalité de Jésus-Christ a ajouté un feu d'amour, un pouvoir de sacrifice et une splendeur de résurrection qui dépassent tout ce qu'on avait jamais vu et qui se manifestent, malgré tous les obstacles et malgré tous les reniements, à travers toute l'histoire du christianisme. Mais Krichna et Horus annoncent le Christ comme l'aube et l'aurore annoncent le soleil.

La Renaissance du XVIe siècle se trouvait donc en face de deux traditions ennemies. Car le christianisme n'avait triomphé qu'en supprimant et en détruisant, autant qu'il le put, la religion païenne. Repris par l'attrait de la nature et de la beauté, les artistes de la Renaissance auraient-ils pu repousser et maudire le christianisme comme le christianisme naissant répudia et maudit le paganisme ? Certes non. La religion de Jésus et toute la tradition chrétienne s'étaient infiltrées dans leur sang par un règne de mille ans. Ils n'avaient pas cessé de croire à la révélation du prophète de Galilée et du martyr de Golgotha. Platon d'ailleurs, qu'on recommençait à lire alors, pouvait concilier dans une certaine mesure le christianisme et l'antiquité. Il advint alors une chose étrange. Les maîtres de la Renaissance se mirent à regarder le christia-

nisme avec des yeux ensoleillés par la Grèce et à regarder l'antiquité grecque avec des yeux attendris par la religion de Jésus. Inconsciemment ils spiritualisèrent les dieux et les déesses ; involontairement aussi, mais avec une égale ingéniosité, ils humanisèrent la légende chrétienne. Ils firent sourire les saintes femmes et déridèrent les apôtres. Chez les plus grands de ces maîtres, on remarque les plus fortes oscillations entre les deux mondes opposés et la recherche passionnée de leurs rapports secrets.

C'est tantôt la bataille acharnée et implacable entre les deux mondes comme chez Dante et chez Michel-Ange, tantôt leur étreinte amoureuse comme chez Raphaël et le Corrège, tantôt un essai de fusion savante entre les éléments contraires par l'alchimie des sentiments, des formes et des idées comme chez Léonard. Mais c'est toujours une double volupté, une double souffrance, une double et insatiable nostalgie du ciel pour la terre et de la terre pour le ciel.

Regardez le profil du jeune Dante peint par Giotto au Palais-Vieux de Florence, ce fin et sévère visage qui flotte sur la muraille vide, comme une âme suspendue dans l'espace et chez qui la sérénité du penseur s'altère du tourment de l'Au-delà ; arrêtez-vous devant le buste en bronze de Michel-Ange au Bargello, ce Vulcain convulsé par une mélancolie surhumaine, après un travail de Titan ; plongez-vous dans la volonté fascinatrice et fascinée qui reluit dans l'œil du magicien Léonard aux *Uffizi* ; sondez l'ivresse sensuelle et la mystique vision qui se mélangent dans les yeux de Raphaël ; contem-

plez la tristesse de Séraphin qui incline les paupières du Corrège dans la fresque du dôme de Parme ; — en tous on voit la double nature, la passion intense, la blessure sacrée. Ils nagent dans leur rêve splendide, mais sont consumés par l'éternel désir.

Le temps et l'espace, la divergence de leurs tempéraments, les concurrences et les rivalités les divisèrent au cours de leur vie. Maintenant qu'une gloire commune les a réunis dans le même panthéon, si nous pouvions les interroger, leur demander s'ils ont atteint le bonheur rêvé, quel sorte de génie les a rassemblés dans leur existence terrestre et quel est, selon eux, le testament de la Renaissance, voici sans doute ce qu'ils nous répondraient : « Si nos contemporains nous ont abondamment loués, ils nous ont peu compris. Nous fûmes dans notre siècle les pèlerins d'autres âges et les annonciateurs de l'avenir. Nul ne nous a reconnus. L'Etoile des Mages nous a guidés à travers nos incarnations. Désormais nous avons trouvé le port. Vous gémissez aux plages qu'assombrit le triste : Jamais ! nous venons des sphères où retentit le radieux : Toujours ! Nous sommes venus révéler au monde la grande loi des renaissances... Dans l'immense univers, tout meurt pour renaître, de la fleur à l'étoile, du démon jusqu'à l'ange, des hommes jusqu'aux Dieux. Mais l'homme peut se recréer lui-même en remontant à la source des choses. L'Eternel !... Voilà la grande fontaine de Jouvence. Par la magie de l'art, l'homme possède d'avance le paradis où il aspire. Voulez-vous renaître en échappant au cycle fatal des généra-

tions ? Alors sortez du lugubre *campo santo* de l'histoire, où la poussière des morts sommeille sous de froids sarcophages et de noirs cyprès — et regardez la floraison des astres au firmament. Quel bouillonnement de lumière dans leur fixité ! Quelle puissance de métamorphose dans leur fulguration constante ! Si vous voulez renaître et croire à l'immortalité, regardez le ciel... et que la contemplation vous attire et vous enchaîne comme l'aimant attire et enchaîne le fer ! »

II

LE MYSTÈRE DE L'ÉTERNEL-FÉMININ

Par une intuition profonde, les sages de l'antiquité ont compris que l'origine des deux sexes remonte par ses arcanes jusqu'au sein de la divinité. De même qu'il faut à tout être vivant un père qui l'engendre et une mère qui l'enfante après l'avoir conçu, couvé et longuement élaboré dans son sein, de même il faut au monde un Esprit qui l'imagine et une substance qui le réalise. On peut donc affirmer que *l'Éternel-Masculin* et *l'Eternel-Féminin* sont les deux forces cosmogoniques primordiales, indispensables à l'existence de l'univers en général et de chaque être en particulier. C'est ce que la Genèse de Moïse exprime par ces mots : « Dieu créa l'homme à son image ; il le créa mâle et femelle ». Commentant ces paroles, un profond penseur moderne, Saint-Yves d'Alveydre a dit : « La Femme est à l'Homme dans l'Etat social, ce que la Nature est à

Dieu dans l'univers, ce qu'une faculté est à un principe dans n'importe quel point de la hiérarchie des activités, ce que la durée est au temps, l'étendue à l'espace, la forme à l'esprit, la clarté au jour, la chaleur au feu, la terre au ciel. » Ces paroles expriment admirablement le rôle du principe féminin dans la nature et de la femme dans la vie de l'humanité. Précisant encore le rôle de ces deux principes, le même auteur ajoute : « Dans ce mystère on peut entrevoir que si le principe Masculin exerce son autorité et le déploiement de ses forces sur *l'essence des êtres*, le principe Féminin dans l'univers déploie son autorité et révèle ses puissances sur leur *substance organique*[1]. »

Notons ici une différence importante. Elle montre que les deux principes agissent tout autrement dans la divinité et dans le couple humain. Chez la divinité, les deux principes coexistent dans une union parfaite et travaillent ensemble dans le Kosmos avec une sûreté infaillible. Dans le couple humain, les deux principes sont polarisés, séparés en deux êtres, chargés d'une œuvre commune, mais qui s'opposent tout en s'attirant par leurs individualités diverses. De là, chez l'homme comme chez la femme, un secret désir de prendre le dessus l'un sur l'autre. L'homme, avec sa force créatrice, a la tendance de tyranniser et d'opprimer la femme. La femme, avec sa puissance réceptive et plastique, s'efforcera naturellement de capter et d'absorber l'homme. De là une lutte perpétuelle, qui ne peut devenir une harmonie que par une compréhension

1. Saint-Yves d'Alveydre. *Testament lyrique.*

réciproque et une action concertée sur le plan divin.

Si nous regardons les diverses conceptions de l'Eternel-Féminin, dans les religions antiques, dans le christianisme et au moyen âge, nous voyons que les fondateurs des grandes religions ont compris, dès l'origine, toute la grandeur et toute la fécondité du principe féminin. Car, pour eux déjà, l'Eternel-Féminin primitif et primordial est cette lumière céleste dans laquelle se réfléchissent les pensées divines, premiers modèles des êtres futurs. Mais cette puissance ne prend conscience d'elle-même et ne s'individualise que peu à peu dans la Femme pour jouer son rôle dans la vie sociale et pour devenir le miroir divin de l'Amour, où se contemple et se transfigure l'humanité entière.

L'Eternel-Féminin met plusieurs milliers d'années pour descendre du ciel sur la terre.

Les richis de l'Inde se représentent l'Esprit Créateur sous la figure de Brahma, flottant dans l'Infini sur le lotus céleste émergé du Temps et de l'Espace. Autour de lui se déroule, en volutes sans nombre, un voile brillant et châtoyant brodé de milliers de figures. Ce voile est une émanation de lui-même, sa plus subtile essence. C'est la Lumière incréée, l'Épouse de Brahma. Dans son tissu éthéré, se réfléchissent amoureusement, se multiplient et se colorent les pensées du Dieu. Ce sont toutes les formes de la vie. Il met une éternité à contempler et à couver ces formes innombrables, avant de créer les Dieux, les forces cosmiques, chargées de changer ces formes en êtres vivants. Mais ces Dieux non plus ne pourraient rien réaliser sans

Maïa, la Lumière primordiale devenue l'Ame du Monde.

Telle est la conception grandiose et impersonnelle que les richis se formèrent de l'Éternel-Féminin

Celle de l'Egypte est déjà plus humaine. Isis, qui représente elle aussi la Lumière increéée, voit son époux Osiris déchiré en mille morceaux par Typhon, le génie du mal. Mais, fécondée par un dernier regard du mourant, elle met au monde son fils Horus, le sauveur des hommes. Elle devient ainsi la déesse de l'initiation, de la lumière intérieure, reflet de la lumière céleste.

Avec Isis, qui se répète dans la Déméter grecque d'Eleusis, commence cette glorification de la maternité et de l'éducation par l'amour maternel, qui est la plus universelle et la plus éternelle des fonctions de l'Éternel-Féminin dans l'histoire humaine.

La religion chrétienne réalise en un point précis de la terre, en un moment de l'histoire, la métaphysique indoue et l'initiation égyptienne. Si le Verbe vivant de Dieu s'est incarné dans l'enfant de la Vierge-Marie, celle-ci deviendra aux yeux de ses fidèles l'incarnation de la lumière céleste, de l'Éternel-Féminin.

Le pathétique de sa légende, l'immensité de sa douleur fera croire à sa divinité. Si Dieu est l'inaccessible majesté, si Jésus est la justice et la rédemption, Marie sera l'amour consolateur et la mansuétude infinie. C'est parce qu'elle a le plus souffert qu'elle pourra pardonner le plus. Les poètes de l'Eglise contemplent son âme comme

une mer de douleur et d'amour dans laquelle ils aiment à se plonger. La musique des plus grands maîtres a magnifié les paroles latines, qui sont par elles-mêmes comme un gémissement d'orgue, accompagné du *lamento* d'une multitude éplorée.

Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrymosa
Dum pendebat filius.
Cujus animam gementem
Contristantem et dolentem
Pertransivit gladius.

C'est par la logique du cœur humain que Marie devient la première divinité du moyen âge. Le père appelait le fils et le fils appelait la mère. Mère par l'immensité de l'amour, vierge par la pureté de l'âme, elle réunit en elle ce sentiment profond et cette chaste tendresse qui font la puissance de la femme. Voilà pourquoi le cœur de Marie devient le centre de l'univers catholique, le foyer d'amour et de grâce auquel tout aspire. Les hymnes sur elle ne tarissent pas. Elle est tour à tour la rose flamboyante, le lys immaculé, l'étoile du soir qui monte sur la sombre mer. La terre et le ciel l'adorent.

Ad te clamant miseri
De valle miseriae,
Te adorant superi
Matrem omnis gratiae,
O sanctissima Maria !...

Si l'Éternel-Féminin a mis quelques milliers d'années à se réaliser dans un type humain avec

toute sa puissance de douleur, d'amour et de sacrifice, il a mis plusieurs siècles à s'exprimer par l'art en Italie. Encore engoncée dans la gaine byzantine avec Cimabue, la mère de Jésus s'en dégage avec les Primitifs. Chez Giotto, elle atteint un haut pathétique avec ses Vierges accablées de douleur ou prostrées sous la croix. Dans leurs Vierges-Mères et dans leurs Saintes-Familles, les peintres florentins multiplient les nuances de la douleur soumise, de la dévotion et de la tendresse. Dans ses Vierges jardinières et princières, Raphaël déploie une finesse psychologique et une élégance qui ne sont qu'à lui. Mais on peut dire qu'il dépasse tous les autres peintres et se surpasse lui-même dans sa Madone Sixtine[1]. Là, ce n'est plus seulement Marie, mère de Jésus, ce n'est plus la femme de Joseph assise près de la crèche de Bethléem ou jouant avec son *bambino* dans les vergers galiléens, qu'évoque le pinceau de Raphaël. C'est l'Éternel-Féminin planant dans les sphères éternelles qu'il nous montre sous la figure de cette Vierge debout sur les nuages, entre ciel et terre. Elle est conçue en quelque sorte en dehors de l'espace et du temps. Grave et solennelle, consciente de sa mission, elle présente à l'univers son fils, le Verbe incarné de Dieu, le Christ sauveur du monde. Les deux anges accoudés sur le bas du cadre, dont on ne voit que la tête extatique et les bras, ont l'air de la soutenir de leurs regards d'adoration et de la supplier de ne pas descendre dans le gouffre terrible de la naissance et de la mort. Mais le regard tragique de

1. Du musée de Dresde.

l'enfant et son front sublime prouvent que lui aussi sait ce qui l'attend et l'accepte.

Ainsi l'insondable pensée de la Providence s'est révélée par la volonté humaine. La Femme, émanée et descendue d'étape en étape de l'Éternel-Féminin, par d'innombrables échelons, à travers la spirale des siècles et des millénaires, a pris conscience d'elle-même en remontant à sa source. Le cycle de l'évolution s'est accompli.

Jamais, avant Raphaël, la peinture n'avait atteint cette hauteur dans l'expression de la vérité métaphysique et transcendante.

*
* *

Mais ce n'est là qu'une des faces de la Renaissance, sa face chrétienne, mystique et platonicienne. — Elle en a une autre, sa face hellénique, païenne et sensuelle.

Nous avons vu que de nombreuses causes poussèrent la Renaissance dans sa voie nouvelle : les découvertes scientifiques, l'extension de l'horizon intellectuel, la nouvelle conception de l'univers, les guerres et les voyages. Mais ce furent avant tout les poètes et les prosateurs grecs et latins, retrouvés et traduits, l'architecture romaine et les statues grecques exhumées de leur sommeil séculaire, qui réveillèrent les sens émoussés. En somme, c'est par l'ivresse de la Beauté que la Renaissance revint à la Nature. Les sujets mythologiques se pressèrent sous l'ébauchoir et le pinceau, non plus comme des choses sacrées du culte ainsi que les conçut l'antiquité, mais avec l'attrait

du fruit défendu. L'art comme la société est pris d'une fringale de vie et se livre à une débauche de séduisantes nudités. Jupiter et Vénus, Neptune et Amphitrite, Bacchus et Ariane, avec leurs cortèges de Muses, de Tritons, de Nymphes et de Satyres envahissent les toiles des peintres et les ateliers des sculpteurs et troublent l'imagination de l'humanité renaissante.

Or toute chose a ses deux pôles. Si, dans les hauteurs de l'esprit, l'Éternel-Féminin conduit aux plus sublimes arcanes de la Divinité, il mène, dans les bas-fonds de la matière, aux excès de l'animalité livrée à elle-même et détournée de son but. Par la souplesse de son corps, par la subtilité de ses organes, par la délicatesse de ses sens et l'harmonie de ses formes, le corps de la Femme est comme un microcosme de la Nature, un jardin raffiné de ses délices. L'homme n'est que trop enclin à en abuser. Elle peut devenir ainsi l'amorce du péché, le chemin fleuri des chutes fatales, où l'esprit grisé par la frénésie des sens oubliera sa divine origine. L'antiquité gréco-latine sombra dans une orgie lamentable et cruelle. La Renaissance eut aussi ses excès que l'histoire connaît abondamment. Son art du moins garda dans le sensualisme le frein de la beauté, mais il montra, sans rien perdre de sa grâce enchanteresse et sans jamais descendre aux laideurs dégradantes du réalisme, les dangers de la route et la proximité de l'abîme.

Il existe un tableau peu connu du Corrège intitulé *l'Ecole de l'Amour*[1]. Il se compose de trois

1. Il faisait partie de la collection du duc d'Albe, d'après Pungileoni. J'ignore où il se trouve actuellement.

personnages : Vénus, Mercure et Cupidon. Sous la figure d'un beau jeune homme, Mercure enseigne les lettres de l'alphabet à un ravissant petit Amour à tête blonde. Celui-ci épèle intelligemment les mots que lui dicte son maître et les inscrit sur un rouleau de papier avec un style. Sa mère, debout devant lui, majestueuse et calme dans sa fière nudité, tient l'arc de son fils et le regarde, bienveillante et songeuse. Deux grandes ailes sortent des épaules de cette Vénus. Elle a l'air de dire au petit Cupidon : « Je ne suis pas seulement la Vénus-Pandémos, mais aussi la Vénus-Uranie. Quoi que tu fasses, n'oublie jamais que tu es fils de la Beauté. Songe à mes ailes et souviens-toi que tes flèches ne doivent pas faire descendre les hommes au Tartare, et les exciter plutôt à monter à l'Olympe ou au Parnasse. » Mais le sourire malicieux de Cupidon prouve qu'une fois armé de l'arc redoutable il se permettra toutes les frasques et toutes les folies.

Trois autres tableaux du même maître, d'une singulière hardiesse et cependant d'une tenue irréprochable, dépeignent le vertige croissant que l'attraction des sexes produit dans l'âme humaine. Ce sont *Léda et ses compagnes*, l'*Io* et l'*Anthiope* du Louvre. — Léda et ses compagnes folâtrent innocemment avec un vol de cygnes dans une eau claire et courante. En jouant avec les audacieux volatiles, elles ne goûtent encore que la fraîcheur et la splendeur de leur plumage de neige. L'oiseau royal qui s'approche de Léda à la nage ne l'a pas encore atteinte. — L'*Io* renversée dans un nuage noir se pâme sous le baiser de Jupiter, dont on ne voit que la tête. Elle a perdu connaissance sous la sensa-

tion foudroyante du plaisir. — Dans l'*Anthiope*, Jupiter apparaît dans un bois touffu sous la figure d'un Satyre aux jambes de bouc. Il soulève une branche et regarde, avec un sourire de convoitise, sa proie charmante et endormie, qui est une merveille de clair-obscur et de raccourci. Cette progression est suffisamment transparente et suggestive. S'il s'abandonne sans frein à la submersion du désir sensuel, l'homme glisse rapidement de l'innocence à l'obnubilation de sa conscience supérieure et bientôt la noblesse native de sa personnalité sera terrassée par l'animalité triomphante. Allegri n'a fait qu'indiquer ce glissement fatal dans l'épaisseur louche de la bacchanale antique. La suite en apparaît, par épisodes, dans la peinture vénitienne, notamment dans les Vénus du Titien, qui étalent avec impudeur leur nudité superbe et dans ses Bacchantes en délire qui manient des serpents enroulés à leurs bras.

*
* *

Nous venons d'embrasser d'un coup d'œil tout le domaine de l'art en cet âge et de suivre son double élan. D'un côté, l'ascension vertigineuse de l'âme vers l'esprit pur ; de l'autre, le plongeon éperdu dans le laboratoire tourbillonnant de vie et de mort qu'est la Nature. Elle fut vraiment prodigieuse l'ambition qu'eut la Renaissance de se lancer dans sa course impétueuse avec ces deux désirs. Mais, au bout de sa route, elle se trouva devant une contradiction formidable : le dilemme entre le gouffre d'en bas et l'échelle d'en haut. Comment

s'en est-elle tirée ? A-t-elle trouvé moyen de franchir l'abîme et de fondre en un tout nouveau ce qui constitue la quintessence de l'hellénisme et du christianisme, le culte de la Nature et l'apothéose de l'Ame ? A-t-elle suffisamment pénétré dans l'arcane des choses pour accomplir ce miracle d'alchimie ? A-t-elle poussé ses investigations visionnaires jusqu'à ces puissances cosmiques dont les mains subtiles tissent le voile ondoyant de Maïa, pour leur dérober un de leurs secrets les plus cachés ?

Nous avons vu que, si elle n'a pas résolu le problème, elle s'est du moins approchée de ce mystère et en a pressenti la solution par le génie du grand Léonard.

III

LA HIÉRARCHIE DES TROIS MONDES ET SES APPLICATIONS

Si l'on essaye de condenser les résultats identiques de l'intuition religieuse, de l'expérience humaine et de la sagesse réflective de tous les temps en un concept unique, dominant et résumant tous les autres, on trouve que c'est celui de *la hiérarchie des trois mondes*.

De tous temps, en effet, le sentiment intime, l'observation et la logique s'accordèrent pour admettre, au-dessus du monde visible et matériel, un monde invisible et spirituel qui l'anime et le dépasse, et, au-dessus de ces deux mondes, un système de forces et de principes qui les ordonne et les dirige. En un mot, pour expliquer la nature et l'humanité,

l'homme a toujours dû croire à un monde divin. Mais, aux différents âges de l'histoire, les sages et les peuples se sont fait des représentations diverses de ce monde divin et ont interprété autrement ses rapports avec les deux mondes inférieurs.

Pour le monde gréco-latin, le monde terrestre fut le principal. Il rapprocha les Dieux des hommes, il les mêla les uns aux autres, il relia et encercla les trois mondes par la chaîne de la Beauté. — Le christianisme accorda une importance capitale à la vie d'outre-tombe et agrandit jusqu'à l'infini le domaine du ciel en l'éloignant de la terre. Aussi imprima-t-il à l'art une raideur ascétique et sévère. Pour un temps, la beauté physique disparut du monde. Par contre, le ciel du moyen âge se peupla de vertus, de beautés et de splendeurs spirituelles. — L'œuvre hardie et passionnée de la Renaissance fut, après avoir rendu ses droits à la Nature et à la Beauté, de faire descendre le Ciel chrétien vers la terre, de lui infuser la chaleur et le charme de la vie, sans le dépouiller de sa grandeur et de sa spiritualité.

Cette revivification du Divin par l'élan spontané de l'art, prouve à elle seule qu'un nouveau rapport devait s'établir, pour l'humanité entre les trois mondes au seizième siècle.

Mais ce n'est pas tout. Il y a un fait plus important encore, et nous touchons ici au ressort le plus profond de cet âge et de la nouvelle période qu'il inaugura pour l'humanité.

Cette époque devait faire une découverte qui ouvrit des horizons éblouissants sur l'univers infini, à travers un des arcanes les plus secrets

de la Nature. Par ses études d'histoire naturelle, ses expériences chimiques, physiologiques et médicales, Paracelse fut amené à comprendre que l'homme est, par sa construction corporelle et spirituelle, un véritable *miroir du monde ;* que non seulement tous les éléments chimiques de la nature se retrouvent en lui, mais que, par son *corps physique,* son *corps éthérique* (ou vital) et son *corps astral* (ou son aura rayonnante) il reflète les trois mondes (naturel, animique et spirituel) avec Dieu en plus, qui se réfléchit dans son âme. Car le *moi conscient,* qui forme son centre, représente en lui l'étincelle divine.

Donc, chaque homme porte en lui-même les trois mondes. Dans les trois parties de son être, il possède une terre, une atmosphère et un firmament. Par eux, qu'il le sache ou non, il est en communication perpétuelle avec les parties correspondantes du Kosmos. C'est pourquoi l'homme, que Paracelse appelle un *microcosme,* est un extrait, un résumé et une quintessence de l'univers qu'il nomme *le macrocosme.*

Découverte d'une portée incalculable, sur laquelle se fonde tout l'occultisme moderne, et qui servira sans doute de base à la science future.

Or il se trouva que Léonard de Vinci fit la même découverte, mais d'une tout autre manière et sans s'en rendre compte exactement. Le naturaliste très remarquable qu'il était y fut pour peu de chose. Il fit l'ascension des trois mondes en artiste-voyant. C'est en peintre psychologue qu'il fouilla la nature et l'homme. Chez l'homme, comme chez la femme, il découvrit les deux pôles de la vie dans

le mystère du Mal et du Bien, qu'il symbolisa sous la figure de la *Méduse* et du *Christ*. Puis il tenta d'établir l'équilibre des deux pôles dans l'Eternel-Féminin, comme dans l'Eternel-Masculin, en peignant sa *Joconde* et son *Précurseur*. Subtiles analyses, étonnantes synthèses, merveilleuse alchimie psychique, dont personne, pas même leur auteur ne soupçonna la portée. Après avoir magistralement parcouru le monde de la nature et le monde humain, après avoir miraculeusement franchi le gouffre du Bien et du Mal, Léonard s'arrêta au seuil du Divin.

Perdu dans son rêve de beauté, Raphaël ne se tourmenta pas de ces problèmes ardus. Mais, parvenu à ses derniers jours, par une illumination subite, il traça des trois mondes une saisissante image dans son tableau de la *Transfiguration*. Là, les trois mondes n'apparaissent plus séparés par des cloisons étanches tels que Dante les a représentés dans sa *Divine Comédie*. Ils se montrent distincts et superposés, mais reliés entre eux par leurs forces internes et hiérarchisés dans un ensemble organique. La foule, qui se dispute au pied du mont Thabor, demeure dans les ténèbres, comme l'est restée jusqu'à ce jour l'immense majorité du genre humain. Seul un fou, un possédé guéri, reçoit, par une déchirure de son corps éthérique, un mince rayon perdu des mondes supérieurs. — Les trois apôtres élus, endormis sur la montagne, perçoivent le monde divin dans un rêve, à travers la lumière astrale. — Le Christ transfiguré qui flotte au-dessus d'eux, dans une splendeur aveuglante, avec Elie et Moïse, nous montre leur

vision et figure, avec sa lumière propre et directe, la troisième sphère, le monde spirituel et transcendant.

Ce monde divin, où Raphaël ne pénètre que par courtes échappées, est en réalité le domaine propre du Corrège. Il s'y meut consciemment et avec aisance comme en son pays natal, car il sait qu'il en vient, qu'il y retournera et qu'en réalité il n'en est pas sorti. Son âme baigne dans cette lumière astrale, incréée et vivace, qui est l'âme subtile du monde. Il ne peut imaginer que des êtres qui lui ressemblent. Ses créations rayonnent de cette lumière intérieure qui leur jaillit par tous les pores. De là cette *lumière diffuse* dans ses tableaux. Ce n'est que rarement le *clair-obscur*, comme chez Rembrand, c'est-à-dire le lumineux sur le sombre, c'est d'habitude *le clair sur clair*, ou plutôt l'effulguration des couleurs par le bouillonnement de la lumière. Elle ne semble pas venir du dehors, mais du dedans de ses personnages. Même ses peintures païennes et voluptueuses, la *Léda*, l'*Io* et l'*Anthiope* en sont pétries et saturées, si bien que les corps de ces belles mortelles, possédées par un dieu, s'éthérisent en quelque sorte dans la lumière qui perle de leur chair comme une sueur ambrosienne.

Après avoir constaté ce fait dans l'ensemble de l'œuvre d'Allegri, examinons à la file trois de ses peintures les plus caractéristiques : *la Nuit*, tableau à l'huile, du musée de Dresde, puis deux de ses fresques de Parme, le *saint Jean l'Evangéliste* (dans la lunette au-dessus de la sacristie à l'église de

Saint-Jean) et *l'Assomption de la Vierge* dans la coupole du dôme. Nous verrons que ces trois peintures expriment trois manifestations diverses de *la lumière dynamisée dans les trois sphères du kosmos*, dans le monde naturel, dans le monde humain et dans le monde de l'Esprit pur. Grâce à ses conceptions frappantes et à son art suggestif, le peintre nous laisse entendre que, sur ces trois plans, la lumière parle sur un autre mode, par d'autres formes et se perçoit par des organes différents.

La Nuit de Dresde représente la Madone avec l'enfant Jésus et les bergers dans la cabane de Bethléem. « Au premier coup d'œil, ce tableau nous donne la sensation d'une lumière blanche, éclatante, qu'on apercevrait dans la nuit noire, et qui fait dans les ténèbres comme une tache éblouissante. Elle ne part point d'un flambeau, elle vient de l'enfant Jésus couché dans sa crèche, au bras de sa mère, au centre du tableau. On ne voit point la figure du nouveau-né, mais sa mère, humble et souriante, courbée sur lui, le couve du regard ; elle est comme inondée de son rayonnement. Le vif éclat qui part de l'enfant se répand de tous côtés, illumine les anges qui flottent au-dessus du groupe et les bergers à gauche. Ils disent par leur attitude : « Quelle lumière ! quel éclat divin » [1].

Ce tableau représente un miracle, c'est-à-dire un fait exceptionnel et rare, mais du même coup il l'explique pour qui sait comprendre le mystère à travers l'esthétique du maître. Ici le Divin, ou la

1. *Le Corrège, sa vie et son œuvre*, par Marguerite Albana, Mignaty.

lumière spirituelle rayonne à travers le corps physique de l'enfant Jésus, et cela au moyen de son corps éthérique qu'elle électrise et fait rayonner comme un corps astral. Par là, elle touche physiquement les assistants et pénètre dans leur conscience par la vue. C'est de la lumière éthérique condensée, éparpillée dans les ténèbres. C'est du Divin perçu dans la chair par l'émotion humaine.

Regardons maintenant la fresque peinte dans la lunette en demi-cercle, au-dessus de la sacristie, dans l'église de Saint-Jean l'Evangéliste, à Parme. « L'apôtre, sous la figure d'un beau jeune homme, est assis par terre, à demi couché, appuyé contre le mur. Il semble avoir sa première inspiration. On dirait qu'il entend des voix. Un rouleau de papyrus est appuyé sur ses genoux, et il paraît sur le point d'y inscrire quelque chose d'un style qu'il tient de sa main droite. L'immobilité, le calme profond, le ravissement de l'extase se peignent dans l'attitude et dans les traits du Voyant. Une harmonie céleste pénètre son corps et les ondes d'une musique séraphique font frémir les boucles blondes et légères de sa chevelure, qui flotte sur ses épaules. Toute l'attention est attirée par la tête merveilleuse de l'apôtre, tournée vers le spectateur et qui regarde en haut, par ses yeux grands ouverts, puissants et radieux, qui semblent absorber toute la lumière d'une vision éblouissante. Le ciel, l'infini est dans ce regard ardent. Pour lui plus de mystère, il a tout pénétré. Il voit briller devant lui l'archange de feu qui tient le livre aux sept sceaux et qui lui parle. L'amour est sa parole, la beauté son enveloppe, la lumière son regard. Dans cette contem-

plation, l'apôtre jouit de la paix dans l'Eternel, voit Dieu lui-même. Tout passe et tout périt, lui seul il vit toujours. Dieu est lumière, la lumière est Dieu. Il regarde l'ange, il écoute sa parole et transmet le verbe vivant [1] ».

Ce tableau peint le reflet d'une *vision astrale* dans les yeux d'un Voyant en extase. Nous percevons une réfraction de la lumière spirituelle dynamisée par son regard, qui nous la renvoie.

Dans la coupole de Saint-Jean, qui représente l'apparition du Christ ressuscité et transfiguré au vieillard de Patmos, le peintre a tenté de nous transporter à la source même du Divin, dans la troisième et suprême sphère de la vie et de nous donner en même temps une idée de son action sur les deux mondes inférieurs. Il l'a fait autant que l'art pictural le lui permettait. La lumière spirituelle est représentée ici par le Christ ressuscité et transfiguré, qui s'élance d'un mouvement vertigineux vers le sommet de la voûte. Partant de lui, cette lumière redescend pour frapper directement les apôtres, portés sur des images, qui représentent le monde animique et la transmettent aux Pères de l'Eglise placés dans les pendentifs. Pour ceux-ci, qui ne voient plus la vérité directement, ils la discutent intellectuellement et la transmettent en commandement, à la foule. — Il est évident que la vérité perd en unité, en force et en éclat, à mesure qu'elle descend dans les mondes inférieurs pour s'y répandre, qu'elle se pulvérise en se fractionnant à travers tous ces prismes.

1. *Ibidem.*

Or, si l'inéluctable nécessité de la vie réclame cette descente et cet obscurcissement, pour l'éducation des âmes nouvelles qui naissent à la vie, le but que l'initiation propose à l'élite comme à toutes les bonnes volontés est de remonter à la source de la Lumière et de l'Unité à travers tous les degrés des mondes inférieurs.

Ce ne sont pas ces longues et pénibles étapes, c'est le retour ultime à la source première de la vérité que nous montre le peintre, avec toute l'audace du plus pur enthousiasme, dans son *Ascension de la Vierge*, figurée dans la voûte du dôme de Parme.

« Au sommet de la voûte, s'élance comme un oiseau la figure de l'archange Gabriel, dont le raccourci donne l'impression immédiate d'un vol tourbillonnant. Il précède la Vierge pour annoncer son arrivée dans le ciel. Des légions d'anges, d'archanges, de séraphins et de chérubins forment tout autour de la voûte un cortège triomphant, chœur immense et animé d'un mouvement rapide et simultané. La Vierge-Mère s'épanouit au milieu d'eux comme une rose d'amour qui ouvre son sein embaumé au grand soleil de la vie. Vêtue d'une robe rose et d'un long manteau bleu, les bras étendus et grands ouverts, elle flotte dans l'attitude passionnée de l'extase, la tête renversée, la bouche entr'ouverte, le sourire aux lèvres. Des anges l'emportent dans son vol. De toutes parts, ils s'élancent, se précipitent et se joignent en une ronde impétueuse, où la musique des voix et le bruissement des ailes se mêle au concert d'instru-

ments mélodieux. C'est un vertige de mouvement aérien et de joie surhumaine.

« Mais comment décrire cette femme transfigurée, devenue la fiancée du Ciel ? Jamais pareils yeux ne furent peints ni rêvés. Le feu dévorant de l'âme y éclate en jets de lumière. Bordés de longs cils noirs, relevés par l'arc foncé des sourcils, ces yeux irradient tous les amours concentrés en un seul[1]. »

Les harmonies ternaires du Kosmos, le double mouvement de sa vie, avec son flux et son reflux se marquent ainsi dans les deux coupoles. Le but suprême de *l'Involution* est la descente du Verbe et sa manifestation complète sous la forme humaine, dans la substance terrestre. Le but suprême de *l'Evolution* est le retour de l'homme à Dieu, qui s'opère par un tourbillon d'amour et d'enthousiasme, par l'élan sublime et la transfiguration de l'Éternel-Féminin.

Mais la balustrade de cette coupole, l'extase tumultueuse des apôtres, les jeunes gens et les jeunes filles enlacés debout avec leurs torchères sur les autels de la frise en des poses ravissantes et dans un transport de joie devant l'Assomption de la Vierge, dénotent chez Allegri une philosophie moins sombre et plus humaine que celle de Dante et de Michel-Ange. Il ne condamne pas l'humanité à rester en enfer. Avec le visionnaire de Patmos, il espère pour elle la descente de la Jérusalem céleste, une époque où l'humanité ayant reconnu, dans sa plénitude, la hiérarchie des trois mondes,

1. *Ibidem.*

la comprenant par une nouvelle voyance, la reflétant dans son âme et dans son organisation sociale, réalisera sa mission par un culte conscient du Divin.



Nous venons d'évoquer les Idées-Mères qui dominent la Renaissance italienne. *La loi des Métamorphoses*, *le mystère de l'Éternel-Féminin* et la *Hiérarchie des trois mondes*, nous apparaissent maintenant comme trois constellations qui se lèvent et luisent avec leurs satellites au-dessus des grands maîtres de cet âge. Il est vrai que ni Raphaël, ni Michel-Ange, ni même Léonard et le Corrège n'ont contemplé directement ces astres. Mais ces soleils nouveaux et puissants ont éclairé leurs œuvres, ils en ont vivifié les profondeurs. Leurs rayons divergents en ont réglé les rythmes variés et les harmonies grandioses.

Demandons-nous maintenant quelle sorte de leçon cette merveilleuse Renaissance donne encore au monde actuel. Car les semences qu'elle a jetées dans le monde sont loin d'avoir produit tous leurs fruits, et les astres qui se sont levés pour elle sont loin d'avoir montré toute la force de leur rayonnement. Ils se sont même voilés pour notre temps jusqu'à disparaître presque entièrement.

Si la Renaissance a si brillamment réussi, si elle a fait une œuvre immortelle comme l'antiquité et comme le christianisme, si elle commence une ère nouvelle de l'humanité destinée à synthétiser l'hellénisme et le christianisme par un nouveau con-

cept de la vie — c'est d'abord parce qu'elle eut à son service des génies de premier ordre, mais c'est aussi et surtout *parce qu'elle a reconnu et glorifié dans son art la hiérarchie des trois mondes.*

Cette hiérarchie signifie la domination du supérieur sur l'inférieur, de l'âme sur le corps, de l'esprit sur la matière, de l'invisible sur le visible. Sans doute la Renaissance fut grande parce qu'elle contenait mystérieusement en elle-même un certain nombre de sentiments et d'idées nouvelles. Mais ces sentiments et ces idées elle n'aurait pas pu les faire triompher, si elle ne les avait pas fait entrer dans les cadres infrangibles de l'univers. Parce que les trois mondes représentent la structure même du Kosmos, ils sont l'armature indispensable de la science, de l'art et de la vie. L'homme, étant lui-même l'image de l'univers par sa triple nature, ne peut ni posséder toutes ses forces ni comprendre le monde sans cette clef. Qu'il méconnaisse, qu'il veuille diminuer ou supprimer une des trois parties de son être et du monde, il ne produira rien de grand ni de fécond et n'enfantera que des œuvres avortées.

Tout homme, tout peuple, tout siècle qui ne réalise pas un équilibre et une harmonie des trois mondes est voué soit au désordre et à l'anarchie, soit à une piteuse médiocrité.

Or qu'est-il arrivé ? Depuis le xvi[e] siècle jusqu'à nos jours cette harmonie a été profondément troublée. Par le travail prodigieux de la science uniquement occupée du monde visible, par le développement colossal de l'industrie qui con-

centre les pensées et les ambitions sur les intérêts économiques, l'humanité est arrivée à une barbarie d'un nouveau genre qu'on pourrait appeler *le matérialisme intellectuel*. Le XVIIe, le XVIIIe et le XIXe siècle ont travaillé en sens contraire, par soubresauts, par à-coups, d'une manière discordante et chaotique. La pensée pure, la poésie et la musique se sont élevés aux plus sublimes régions de l'Ame et de l'Idéal, mais comme les puissances dirigeantes de la Science et de la Religion ne possèdent pas les clefs de l'initiation, dont la plus essentielle est la connaissance approfondie des trois mondes, les efforts de l'Art et du Génie n'ont agi que faiblement sur la vie sociale, et l'homme est resté l'être anarchique et capricieux qu'il demeure lorsqu'il ne vit que dans ses instincts.

D'autre part, l'avènement de la démocratie dans la politique a produit, par l'irruption des masses dans tous les domaines, un véritable assaut contre tout idéal qui s'élève au-dessus de la médiocrité. Et l'élite, dont le rôle éternel sera de discipliner les masses en les éduquant, s'est laissé hypnotiser par ces foules aveugles en leur concédant la maîtrise qui lui appartient. Ainsi, au lieu d'élever graduellement les masses à sa hauteur, elle tend à s'abaisser à leur niveau.

Nous avons vu, il est vrai, dans la dernière guerre, qui a soulevé la moitié du monde en un magnifique élan pour la Justice et la Liberté, que ces masses sont capables de sublimes élans à certaines heures. Mais elles ne l'ont été que parce que leurs guides, représentés par un certain nombre

d'individualités supérieures, ont su réveiller en elles l'étincelle divine. Grâce à ce sursaut, l'impérialisme prussien, dernière et monstrueuse incarnation des antiques tyrannies, a pu être vaincu. Mais il n'était pas encore à terre que les forces du mal, qui s'agitent toujours dans les bas-fonds de l'humanité suscitaient le bolchevisme, cette autre forme du matérialisme qui remue les masses humaines avec le levier de l'envie et la chimère de l'égalité absolue. Cette ruée de la bête humaine déchaînée, qui menace d'envahir le monde entier, est la résultante du matérialisme et du nihilisme intellectuel, cultivé par une soi-disant élite qui s'est répandue dans la foule en y fomentant tous les bas instincts, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle.

Le sens de la Nature s'est corrompu ; le sens de l'Ame s'est oblitéré ; le sens du Divin s'est presque éteint. Des trois mondes l'homme n'en voit plus qu'un, le monde matériel. Voilà pourquoi l'individu déconcerté a perdu sa gouverne, les pouvoirs sociaux leur autorité, la science et l'art leur inspiration supérieure. De là le chaos intellectuel et l'anarchie morale dans laquelle nous nous débattons.

Comment en sortir ? — Il faut reconstruire simultanément la hiérarchie des trois mondes dans l'individu, dans la société et dans la science par un nouveau mode d'éducation morale, d'initiation intellectuelle et d'illumination spirituelle. L'individu, la société et la science forment un tout solidaire. Chacune de ces trois sphères ne peut déployer ses facultés d'une manière normale que

si elle rencontre dans les deux autres la trinité organique qu'elle possède en elle-même. L'individu le plus génial demeure un impuissant et un déclassé dans une société anarchique. La société la plus riche en éléments qui n'est pas gouvernée par une élite supérieure, périclite et déchoit. La science la plus avancée, qui n'est pas illuminée par la sagesse, pousse l'individu à la révolte et la société à l'anarchie.

La lumière descend d'en haut dans les profondeurs. Elle ne vient pas d'en bas. La nature est aristocratique et l'univers est une hiérarchie. Malheur à ceux qui ne cultivent pas en eux-mêmes et dans les autres la hiérarchie des trois mondes. Car c'est la loi divine. La servir, c'est travailler à la manifestation de Dieu ; la combattre c'est l'obscurcir.

La condition initiale et capitale d'une telle réforme de l'éducation serait une réconciliation intelligente et désintéressée de la Science et de la Religion en la personne de leurs plus hauts représentants. Mais il est à craindre qu'elle n'aura pas lieu de sitôt, à cause de l'abîme qui sépare ces deux mentalités, de leurs rancunes héritées d'une histoire sanglante et de l'âpre jalousie avec laquelle ces deux pouvoirs se disputent l'empire des âmes. Le plus grand des obstacles à leur entente est, chez l'une comme chez l'autre, cette paresse d'esprit qui préfère se heurter à toutes les pierres du chemin plutôt que de sortir de son ornière. Il faudra peut-être encore un nouveau cataclysme aussi grand que celui que nous venons de traverser pour

réconcilier la Science et la Religion devant l'horreur de la souffrance humaine.

En attendant, un grand rôle ne revient-il pas à l'Art qui jouit de toute sa liberté et qui voit s'ouvrir devant lui les routes infinies de la nature, de l'histoire et de la légende? Ne pourrait-il pas en les fouillant faire rejaillir les grandes sources de la terre et du ciel, et redevenir ce qu'il fut aux grandes époques, l'*Art initiateur et sauveur ?*

A cette question, les maîtres du passé et les signes précurseurs de l'avenir répondent ceci :

*
* *

« Il y a trois instruments magiques pour pénétrer les arcanes de la Vie : *le Flambeau de l'Amour* qui crée l'enthousiasme, *la Lyre de l'Harmonie*, dont le rythme ordonne la Beauté, et *le Caducée d'Hermès* aux deux serpents entrelacés et affrontés, qui dirige les âmes quand elles descendent dans la chair et les ramène vers les Dieux après la mort. Les charmes du Flambeau et de la Lyre règnent sur les mondes inférieurs. Seul le sceptre ailé d'Hermès conduit au monde divin et permet de commander aux deux autres. *Jusqu'à ce jour le Flambeau et la Lyre ont suffi à l'artiste et au poète pour leurs incantations. Mais maintenant les puissances du mal sont si fortes, elles ont tellement épaissi leurs ténèbres que le caducée d'Hermès, le sceptre de la science intégrale, pourra seul les percer et les vaincre.*

Or donc, chassez le doute qui ronge vos cœurs

et paralyse vos bras. Le Flambeau et la Lyre sont les dons des Dieux ; le sceptre d'Hermès est le prix de la volonté. Il n'appartient qu'à celui qui sait le conquérir — et pour le saisir il faut la Foi. »

CHAPITRE X

L'ÉTOILE DES MAGES

(Épilogue)

> Quand la flamme de l'enthousiasme sort du cœur, l'Étoile des Mages s'allume dans le ciel.

I

UNE JOURNÉE A LA VILLA D'ESTE

> Il faut laisser tomber les flots !
>
> Mme de Beaumont (Montmorin).

Il est des lieux prédestinés qui semblent construits par la nature pour figurer certaines Idées-Mères aux yeux de l'humanité. La magie de ces paysages ne leur vient pas seulement des traditions historiques, des légendes et des souvenirs qui les ont imprégnés de leurs parfums subtils. On dirait que ces sanctuaires naturels ont été sculptés d'avance par les dieux qu'on y révère pour leur servir de demeure. Tel le plateau de la chaîne arabique, où se dressent, entre le fauve désert et la verte vallée du Nil, la grande pyramide et le sphinx de Gisèh.

Tel aussi le rocher posé comme un autel au centre de l'Attique, qui présente au ciel de l'Hellénie, comme une offrande votive, l'Acropole et le Parthénon. Tel encore le mont Saint-Michel qui élève hardiment la forteresse de la chevalerie et le sanctuaire de l'Archange au-dessus des fureurs de l'Océan.

Les sites merveilleux, les monuments de tout âge, les ruines célèbres, foisonnent aux environs de Rome, mais on y trouverait difficilement un lieu plus suggestif que l'ancien temple de Vesta, appelé aussi temple de la Sibylle, dont on admire l'élégante colonnade semi-circulaire, au-dessus de la cascade de Tivoli. L'âme y est submergée par la surabondance des souvenirs et par une harmonie grandiose de la nature et de l'art. On respire dans cette retraite choisie du rêve, une mélancolie somptueuse qui attriste et console à la fois et que domine un grand mystère.

Avant de sortir des montagnes sabines, le clair et bleu torrent de l'Anio aux blanches écumes tombe dans un gouffre au milieu d'une forêt de pins. Il se précipite en deux jets dans l'abîme rocailleux et forme des chutes nombreuses dans ses volutes sonores, pour se déverser par une dernière cascade dans la campagne romaine, où il va rejoindre le Tibre, non loin de son entrée dans la Ville Eternelle. Au pied de cette montagne, boisée d'oliveraies et de vignes, l'empereur Hadrien fit construire la fameuse *villa Adriana,* dont les monuments épars dans une circonférence de sept milles reproduisaient les édifices qui avaient le plus frappé l'imagination du prince, au cours de ses voyages.

On retrouvait là la ville égyptienne de Canope et le temple de Sérapis, les portiques du Lycée, les jardins de l'Académie et le Prytanée d'Athènes ; plus loin, un coin de Thessalie, la fraîche vallée de Tempé, sainte patrie d'Orphée, avec ses bosquets et ses temples et un ruisselet qui figure le Pénée ; plus loin encore, l'Enfer et les Champs-Elysées, grottes d'ombres et de fantômes ; enfin un stade, un théâtre et, sur une hauteur, le palais impérial, d'où le César contemplatif pouvait embrasser d'un seul coup d'œil toutes ces merveilles avec le panorama des montagnes de Tivoli, qui, pour lui, représentaient la chaîne du mont Olympe.

Aujourd'hui, tout cela n'est plus qu'un amas de ruines envahies par la végétation luxuriante, où les yeuses poussent sur les murs croulants tandis que les branches grimpantes du lierre retombent dans des salles gigantesques par les crevasses des voûtes effondrées. Et pourtant, dans leur misère et dans leur majesté, ces restes défigurés évoquent encore à nos yeux, par une synthèse magnifique, toute la splendeur évanouie du monde gréco-latin.

Mais un autre spectacle, une sensation bien différente nous attend là-haut, si, remontant le chemin qui s'insinue dans la gorge autour de la cascade, dépassant le temple de la Sibylle et le bourg de Tivoli, nous gagnons la hauteur où s'élève l'incomparable villa d'Este, qui domine au loin la campagne romaine de sa blanche façade et de ses terrasses fleuries. A la villa Adriana, nous errions à travers un dédale de ruines dans les champs-élysées de l'antiquité. Ici, nous entrons de plain-pied dans les jardins enchantés de la Renaissance.

Un coup de baguette nous a transportés dans le cadre parfait d'un décaméron idéal au XVIe siècle.

Je me souviens comme d'un songe lointain, mais toujours présent à ma mémoire, d'une après-midi de printemps passée, il y a une dizaine d'années, dans ces jardins suspendus au rebord des montagnes sabines, où le sourire de la nature et celui de l'art se fondent sous l'azur diaphane du ciel romain et réalisent une sorte de paradis terrestre. J'avais résolu de passer là mon avant-dernière journée romaine et d'y faire mes adieux à l'Italie que je n'espérais pas revoir.

Du balcon de la villa royale, j'avais gagné la grande terrasse du bas par une série de plates-formes. L'escalier rectiligne traverse un bois de myrtes et de lauriers roses. On descend lentement, car l'œil charmé hésite entre les belles plantes qui vous frôlent et vous parlent et la beauté du panorama qui, de toutes parts, surgit et s'étale. A chaque petite plate-forme, on fait une halte. A chacune, on rencontre de frais bassins et des jets d'eaux argentines. A chacune, des touffes de myosotis, de violettes ou de verveines s'offrent dans les grands vases de marbre, de granit ou de porphyre. On voudrait s'arrêter à chaque marche, car à toutes le paysage varie ses lignes infinies d'une grâce élégiaque et majestueuse. Enfin on atteint la grande terrasse inférieure, le joyau de la villa, le centre de sa magie unique et personnelle. Ici l'eau abondante de l'Anio, venue des monts sabins, est captée en divers canaux et en un grand bassin rectangulaire. D'un vert foncé ou d'un bleu d'outremer, l'onde vivace y circule. Ivre encore de son mouvement

antérieur, elle bouillonne çà et là ou sommeille rêveuse, mais prête à repartir pour des courses nouvelles. Autour de ces bassins, se dressent des cyprès gigantesques, quatre ou cinq fois centenaires, plus grands que les plus hauts peupliers. Leurs troncs ont la couleur du basalte ; le soleil, qui fouille leur feuillage sombre, y jette des stries d'or et des vols de colombes blanches y roucoulent ou s'en échappent dans un joyeux va-et-vient. Ces cyprès géants, dont chacun est une forêt, ressemblent à de sages vieillards qui gardent jalousement ces bassins de marbre où le tumultueux Anio s'apaise un moment. Ils ont l'air de dire à leurs protégées : « Ne fuyez pas si vite, belles nymphes, vous dont les eaux nourrissaient nos racines. Attardez-vous encore un peu. Car notre vieillesse se rajeunit dans le miroir magique de vos yeux. Car tout y devient plus beau, plus aérien en s'y réfléchissant, les frondaisons, les fleurs et les visages. »

Tel est le cadre, aujourd'hui déserté, où se mouvait l'élite de la société, au temps de la Renaissance, quand le cardinal d'Este eut édifié ce lieu de délices, fait pour la vie contemplative et amoureuse. Là dut se rencontrer la fleur des princes, des savants, des artistes et des grandes dames de Rome, de Florence et de Naples. Maint couple heureux ou malheureux, illustre ou obscur, ébaucha ici, sur un mode ou sur un autre, l'éternel rêve de la *Vita Nuova*. Là durent se promener le cardinal Bembo et Lucrezia Borgia, Michel-Ange et Vittoria Colonna, Raphaël et son Inconnue. Ils se sont assis sur ces bancs de marbre, à l'ombre de ces chênes verts. Si le Tasse, au lieu de se trouver dans le cadre étroit de Ferrare, avait

pu lire sous une de ces charmilles à son Eléonore ses vers enflammés sur les amours de Renaud et d'Armide ou sur la mort de Clorinde, peut-être que la hautaine princesse n'eût pas su lui résister. Ce furent ces mêmes rideaux de roses grimpantes et et de mauves glycines qui dérobèrent aux regards curieux tant de baisers furtifs et d'étreintes brûlantes. Et quand, au bord de la grande balustrade, les couples languissants reportaient leurs yeux vers l'immensité de la campagne romaine jusqu'au port d'Ostie et à la mer, ils pouvaient calmer leurs regards ardents et inassouvis en se repaissant des plus grandes tragédies de l'histoire et revivre leurs propres amours dans tous ces grands amours passés.

La villa d'Este est un séjour enchanté, où la nature est intelligemment comprise et si délicatement cultivée qu'elle répond aux pensées de l'homme et lui confie ses plus intimes secrets. Savamment caressée par lui, elle le caresse à son tour et lui parle. A force de m'identifier avec le génie de la Renaissance, il me semblait ce jour-là que j'entendais chuchoter les eaux, les fleurs et les statues de la villa merveilleuse et que ces déités anciennes m'adressaient leur message dans un langage naïf.

Les eaux des bassins, des jets d'eau et des fontaines tissaient un chant mélancolique. Elles disaient en gloussant et en murmurant : « Nous sommes toujours les sources cristallines, les nymphes qui jaillissent des entrailles de la montagne et s'alimentent des eaux pures du ciel. Mais les hommes acharnés à leurs machines ne savent plus nous comprendre. Ici, nous coulons encore

heureuses et limpides, mais dans vos campagnes et vos villes, ils nous torturent et nous jettent leurs fanges. — O voyageur, qui passes dans cet asile sacré, prête l'oreille à nos voix et viens causer avec nous... car bientôt nous nous tairons. »

Et les touffes de fleurs, serrées en larges bouquets dans leurs urnes de marbre, les rouges pivoines, les bourraches bleues, les tendres violettes et les pâles asphodèles disaient tristement : « Nous sommes toujours les filles chéries de la terre. Le soleil et les astres font toujours éclore nos calices et nos corolles étoilées. Mais les hommes ne savent plus nous interroger et nous comprendre. Autrefois nous leur portions bonheur quand ils nous respiraient ou se couronnaient de nos guirlandes. Nous aimions à fleurir le front des vierges et à mourir sur le sein des femmes. Mais aujourd'hui on nous froisse sans nous aimer. — O voyageur qui passes, recueille nos derniers parfums, car bientôt nous nous flétrirons. »

Et les statues cachées dans les bosquets disaient d'une voix sévère : « Nous sommes à peine tolérées dans ce monde hostile, nous les ombres des dieux et des déesses. Jadis nous étions mariées à la nature ; il nous fut permis d'habiter les éléments. Maintenant on nous relègue dans les froids musées. Ici nous n'entendons plus les causeries des beaux amants et des sages couronnés de fleurs du temps jadis, qui nous faisaient palpiter et vivre. — O voyageur qui passes, recueille nos derniers soupirs, car bientôt nous serons brisées. »

A ce moment j'étais parvenu à l'extrémité de la terrasse, et mon regard embrassait le vaste demi-

cercle des montagnes du Latium, depuis la pyramide bleuâtre du Soracte jusqu'à la masse fauve et imposante des hauteurs de Frascati. Le soleil flamboyant se couchait derrière Ostie, sous un voile de pourpre. Au-dessus de lui, un cortège de nuages semblait charrier les divinités de l'Olympe sur des roues de feu. D'un bout à l'autre, l'immense campagne romaine rutilait et se soulevait une dernière fois sous le baiser du dieu triomphant.

— Non, me dis-je à part moi, les eaux, les fleurs et les statues en ont menti. Ni l'antiquité, ni la Renaissance ne sont mortes, elles tressaillent toujours dans les fibres de la nature et de l'humanité. Elles sont là, dans ce tableau, vivantes, indestructibles.

Et voici que mes yeux tombèrent sur un vase de fleurs, qui sortait d'une haie de buis, tout près de moi. Ce vase contenait, au milieu de quelques myosotis, un magnifique exemplaire de cette fleur étrange qu'on rencontre aussi, comme un grave symbole, dans les plus beaux jardins du monde, à Corfou et aux îles Borromées, et qu'on nomme *fleur de la passion*. On a cru y retrouver tous les instruments du supplice de Golgotha. Son stigmate triangulaire figure en effet la croix ; ses étamines noires ressemblent à des marteaux ; les taches de son calice largement ouvert font penser à des clous ; et les extrémités jaunâtres de ses feuilles d'un bleu sombre rappellent la couronne d'épines. Cette fleur tragique jetait une note funèbre dans ce concert de langueurs et de voluptés expirantes. Après les fleurs d'amour et de joie, la fleur de la passion voulut aussi me parler et me dit : « Mes sœurs heu-

reuses peuvent mourir en souriant; moi je leur survis comme la plus vivace, et je pleure en silence sur la douleur du monde. A cette heure, la joie et la beauté ont quitté la terre. Le seul Dieu qui règne encore est celui qui est mort sur la croix. Il faut savoir souffrir et mourir pour retrouver le ciel. »

A peine le soleil eut-il disparu que tout s'assombrit. Brusquement un voile gris s'étendit sur la villa d'Este et sur ses alentours. Les énormes cônes noirs des cyprès prirent un aspect lugubre et ne semblèrent plus que des fantômes géants, gardiens d'un champ funèbre. Une teinte cadavérique s'étendit sur les bassins et les statues. Au haut de l'escalier, la féerique villa avait pris l'aspect d'un mausolée couronnant un cimetière abandonné.

Je me hâtai de quitter le jardin enchanté, qui, à cette heure, avait perdu toute sa magie, et je regagnai en hâte Tivoli. Là, je voulus faire une dernière visite à la cascade et entendre ce que disait à la nuit le *Teverone*. C'est le nom que le peuple romain a donné à l'antique Anio.

Traversant le pont qui enjambe le torrent, au-dessus de la cataracte, je descendis par le sentier en spirale dans le gouffre jusqu'à *la grotte de Neptune*. Le crépuscule était venu. A peine une lueur mourante du jour éclairait-elle encore les parois de la caverne creusée par les eaux dans les entrailles du mont. La cataracte mugissait dans les ténèbres avec un rhombe terrible. On aurait pu se croire dans un de ces abîmes de *l'Enfer* du Dante, où les démons font rage. Comme je cherchais un

coin pour m'asseoir dans les anfractuosités du roc, une chauve-souris s'en échappa en me frôlant. Je ne sais pourquoi, la sinistre rôdeuse nocturne me fit penser à une curieuse poésie sur l'*Ame humaine* de l'empereur Hadrien, le constructeur de la villa d'en bas, qui jadis résidait en ces lieux et avait pris possession de toute la montagne de Tivoli comme d'un sanctuaire consacré à ses souvenirs et à sa gloire. Jamais on n'a mieux décrit les errances inquiètes de l'âme après la mort que dans ces petits vers énigmatiques : *Animula vagula, blandula....* Ils ont l'air de sillonner les ténèbres d'un vol sournois et saccadé, comme la petite bête hybride et ailée du crépuscule.

Petite âme vagabonde et luisante, hôtesse et compagne du corps, — flamme ou petite étincelle — ensevelie sous les ténèbres — fumantes de l'enfer, hélas! je suis emportée — comme une vaine image, fable de l'ombre — ou noire épouse pleurant — son corps comme un mari défunt. — Je me condamne à la peine de naître, — ni vivante ni morte, — pareille à la chauve-souris, — après la chute du jour divin, — je me traîne nocturne et ennuyée — jusqu'à la résurrection de Lucifer (l'étoile du matin) *donec resurget Lucifer.*

Comme enveloppé par le bruit des eaux, qui semblaient vouloir m'entraîner dans leur chute, je m'étais répété ces vers mélancoliques, et je pensais : O décevante histoire, ô éternelle incertitude des philosophies et des religions ! L'empereur Hadrien fut un grand érudit et l'un des hommes les plus intelligents de son époque. Il avait parcouru tout son empire en artiste et en penseur. Il avait inspecté Delphes, Athènes, Eleusis, Memphis et Thèbes. Il

avait fouillé la Grèce, l'Afrique, l'Espagne et les Gaules. Partout il avait fait bâtir des monuments gigantesques qui bravent les siècles. Il avait édifié pour lui-même le plus colossal des tombeaux, qui subsiste encore et dont on a fait le château Saint-Ange. Mais quand, au bord de l'autre rive, il méditait sur son sort d'outre-tombe, cette élégie crépusculaire est tout ce qu'il sut découvrir ou soupçonner sur la destinée de sa pauvre âme d'empereur, battue par les vents du Tartare. Il la voyait emportée par la tempête sous l'image d'une chauve-souris !

Je sortis de la grotte pour échapper à ces images lugubres, à ces tristes pensées.

Une heure après, j'étais debout au-dessus du gouffre, sur la petite terrasse de l'ancien sanctuaire de la Sibylle. La nuit avait tout confondu en masses noires, mais la lune ascendante détachait, au-dessus de l'abîme, comme une lanterne, l'élégante colonnade semi-circulaire du temple de Vesta. Dans les profondeurs, la voix de l'Anio tamisée par la distance roulait majestueuse et grave.

Alors un autre souvenir me vint. Il y a de cela une centaine d'années, Chateaubriand passait ici avec son amie Mme de Beaumont déjà presque mourante. Leur voiture s'étant arrêtée sur le pont, l'illustre écrivain proposa à la frêle malade de visiter la cascade et de descendre dans la grotte de Neptune. Elle fit un effort pour se soulever, mais, se sentant trop faible pour marcher, se laissa choir au fond de la berline en disant : « Il faut laisser tomber les flots ! »

Ah ! quelle résignation mélancolique dans ce cri d'une femme sur l'insaisissable bonheur dans la fuite

du temps, véritable cri d'une âme qui a cherché la paix dans un autre cœur, mais qui n'a trouvé de patrie ni sur la terre, ni dans le ciel. Et Chateaubriand lui-même a-t-il gardé de ce paysage et de cet épisode une foi plus vive, une certitude plus consolante ? Voici ce qu'il en disait plus tard : « Flots qui vous précipitez dans cette nuit profonde, disparaissez-vous plus vite que les jours de l'homme ou pouvez-vous nous dire ce que c'est que l'homme, vous qui avez vu passer tant de générations ? »

Ainsi, après deux mille ans de christianisme, l'homme n'en sait pas plus long sur le destin de l'âme et sur son au-delà. Au contraire, on dirait plutôt qu'il a reculé du demi-jour du doute dans les ténèbres de la négation. Et pourtant il y a eu des Temples, des Prophètes, des Voyants et des Sibylles. Que diraient-ils aujourd'hui ?

Telles furent mes pensées à la fin de cette journée passée à la villa d'Este. Le lendemain, en faisant mes adieux à Rome, à ses fontaines et à l'Italie, je ne cessai pas de rêver aux paroles de la tendre et malheureuse amante à son illustre ami, au moment de défaillir et de quitter ce monde. Et depuis lors, chaque fois que j'évoquais dans ma mémoire le site de Tivoli, j'entendais planer sur le rhombe monotone de la cataracte, dans le gouffre harmonieux, les mots fatidiques de M[me] de Beaumont, qui s'appliquent à toutes les choses humaines : « Il faut laisser tomber les flots ! »

II

UNE NUIT AU TEMPLE DE LA SIBYLLE

Par la Mort et la Renaissance
vers un Jour plus divin !
SHELLEY.

Longtemps après, je fis le rêve que voici. — De nouveau je me trouvais seul au temple de la Sibylle. Comme jadis, des masses sombres m'enveloppaient et la cataracte mugissait toujours dans le gouffre de sa voix solennelle. Mais, au-dessus de la terre, scintillaient les hiéroglyphes splendides du firmament.

Alors, des profondeurs stellaires, je vis s'approcher un astre grandissant. C'était une étoile à cinq pointes qui traînait derrière elle un sillon lumineux comme une comète. Son cœur incandescent fulgurait et dardait en s'avançant cinq rayons d'or dans l'infini des espaces. On eût dit que c'étaient cinq regards ardents, avides de percer tous les abîmes et de sonder tous les mystères.

Oh, était-ce l'Etoile des Mages, l'Etoile des incarnations célestes, l'Etoile des divines renaissances ?

Je ne sais. Mais soudain l'astre s'arrêta. Il irradiait comme un soleil. Ses cinq rayons se rassemblèrent et se concentrèrent sur le temple de la Sibylle.

Je me retournai. Le temple était devenu transparent comme une lampe d'albâtre. Les colonnes du péristyle circulaire reluisaient. Le sanctuaire s'ouvrit, et j'aperçus un groupe d'une beauté éclatante. Autour de l'autel, d'où s'élevait une flamme claire et droite, apparaissaient en des attitudes ani-

mées et significatives trois couples, qui semblaient les prêtres et les prêtresses de ce lieu consacré à un culte nouveau.

Debout derrière l'autel, et dominant les deux autres couples, se dressait dans sa « robe de flamme vive » la divine Béatrice, et près d'elle, un peu plus bas, se tenait son chantre immortel. La tête levée, elle regardait l'Etoile des Mages avec une ferveur intense. Son poète contemplait le reflet de l'astre dans les yeux de son Aimée, et tous deux semblaient s'unir dans leur adoration pour en mieux boire la lumière.

Sur l'escalier de l'autel, à droite, était assis, fier comme un page et beau comme un amant dans sa première ivresse, le divin Sanzio. — Près de lui, je vis debout une dame romaine, drapée comme une Vestale dans un voile qui laissait transparaître sa forme ravissante. C'était son Inconnue. Elle aussi regardait l'Etoile dans un profond étonnement. Raphaël, qui tenait la main de la dame, semblait la prier de s'asseoir près de lui. Mais elle semblait lui répondre par son attitude : « Oh, laisse-moi regarder encore — l'Etoile ! »

De l'autre côté de l'autel, sur la même marche de l'escalier, je vis le troisième couple formant le pendant du second. C'était Liéto et sa Jéromine. Mais, à l'inverse de l'autre groupe, l'homme était debout et la femme assise. Le Corrège avait la même attitude pensive que dans le portrait peint par lui-même, à l'entrée du dôme de Parme. Vêtu de sa longue houppelande, ressemblant à la fois au costume de travail du peintre et à une robe d'initié, il semblait plongé dans une méditation profonde. Il

tenait ses deux mains rapprochées par la pointe des doigts dans l'attitude de la prière, mais en même temps, il semblait protéger une petite lumière qui flottait entre elles. Cette lumière rappelait par sa forme l'astre à cinq pointes et jetait une faible lueur dans les coins du temple. L'épouse assise à côté de lui ressemblait, trait pour trait, à la *Madonna della Scala* du maître. Son geste d'une tendresse ineffable serrait amoureusement dans ses bras et contre sa joue le bel enfant dont les yeux souriants avaient l'éclat de deux astres.

J'étais perdu dans la contemplation de ce spectacle et j'essayais d'en deviner le sens, lorsque je fus tiré de mon extase par des lueurs sinistres. Elles venaient du dehors et teignaient par intervalles les parois intérieures du petit sanctuaire comme des taches de sang. Je sortis du temple de Vesta et, placé sous son péristyle, je regardai autour de moi.

Là, un autre spectacle s'offrit à mes yeux.

Des lueurs rouges jaillissaient du gouffre de l'Anio, d'où s'échappaient aussi de sourds grondements avec des bruits étranges. Ils étaient pareils à ces roulements de tonnerre qui précèdent l'éruption d'un volcan. Des rires, des blasphèmes, des menaces s'y mêlaient aux rugissements d'une joie sauvage et à des cris d'effroi. L'enfer, jaloux des joies célestes versées à la terre par l'astre nouveau, avait-il rompu ses barrières ? Le feu souterrain du globe était-il remonté de ses lacs enflammés, par les voies tortueuses de la croûte terrestre, jusqu'à la fissure de la cataracte ? Les démons de l'abîme célébraient-ils leur orgie là en bas, dans *la grotte de Neptune* et dans *l'antre des Sirènes ?*

Et voici qu'au bord de ce gouffre, sur la terrasse de l'ancien temple de la Sibylle, j'aperçus un quatrième couple. Je le reconnus tout de suite, car il ne m'était pas moins familier que les trois autres. C'était Michel-Ange et Vittoria Colonna. Dans leur conversation vive, ces deux figures debout étaient éclaboussées par les lueurs rouges sortant de l'abîme. Malgré son pourpoint noir et sa face chagrine, le gentilhomme florentin, armé du ciseau et du maillet, n'en avait pas moins l'air, avec sa face volcanique, d'un fils inquiet des Titans ou d'un prophète de Jéhova dépaysé. Drapée de blanc en Muse antique, l'épaule nue, boucles flottantes et couronnée de lauriers, Vittoria n'était plus la sévère matrone de sa maturité. Elle avait repris l'éclat et la fierté de sa jeunesse, son profil d'aigle, son œil de feu. Des chants de sirènes et d'âpres clameurs sortirent du gouffre, et l'amant malheureux, à la fois irrité et troublé par ces appels, semblait dire par ses gestes à sa Muse hautaine : « Accorde-moi ton amour, et je saurai terrasser ces monstres ! » Mais elle, plus belle et plus altière que jamais, lui montra l'astre étincelant, comme pour lui dire : « Monte là-haut, et tu m'y trouveras ! » Il fit un mouvement violent pour l'étreindre, mais aussitôt la belle Muse, qui semblait une chair vivante et palpitante, disparut dans un éclair superbe. Et l'âme navrée du grand homme s'évanouit comme une fumée.

Cette vue m'avait saisi d'angoisse, comme si ma propre âme avait été dispersée et dissoute dans les ténèbres. Mais je n'eus pas le temps de regretter ces ombres illustres. Car, à peine eus-je reporté

mes yeux des profondeurs du ciel sur le coin de la terrasse où elles m'étaient apparues, que j'aperçus à leur place le dernier couple. C'était Léonard et sa Mona Lisa. A leur aspect, je ressentis une joie subite et si aiguë qu'elle ressemblait à de la douleur. Je surprenais ces mystérieux et grands amants dans une heure d'abandon, et mon désir, centuplé par un premier assouvissement, aurait voulu pénétrer jusqu'aux derniers arcanes de leurs pensées et de leurs sensations.

Le grand magicien de la Science et de l'Art se dressait au bord de l'abîme, dans la beauté de sa jeunesse retrouvée, dans la sérénité de sa force léonine. Sa main tenait un compas ouvert qu'il appuyait sur un globe terrestre placé sur le sol à sa droite. Mais sa tête levée demeurait comme absorbée dans l'astre fulgurant qui s'était rapproché et brillait devant nous de toute sa force. La lumière incandescente bouillonnait à son centre avec une telle intensité qu'elle embrasait de flammes ondoyantes les cinq pointes d'or de l'Étoile. Mes yeux ne pouvaient en supporter l'éclat aveuglant, mais Léonard regardait l'astre des Mages comme l'aigle regarde le soleil. A sa gauche, son amante, la grande Magicienne se pressait contre le maître, la tête appuyée à son épaule, en serrant son bras de ses deux mains. Elle aussi regardait l'astre radieux. Tout à coup Léonard tendit son compas vers l'Étoile comme pour la mesurer. Alors Lisa jeta ses deux bras autour de l'épaule du maître comme pour l'étreindre plus étroitement. Je pensai à part moi : « Ils sont au sommet de l'extase... je vais pénétrer dans l'arcane de leur mystère... »

Mais, comme si par une sensation magnétique la femme avait deviné ma présence et ma pensée indiscrète, elle lâcha brusquement le maître et se tourna vers moi d'un geste de fierté et de pudeur offensée. En un clin d'œil l'Etoile et Léonard avaient disparu. La nuit profonde régnait de nouveau devant moi, et, dans un vague clair-obscur, je me trouvai seul en face de Mona Lisa, telle que son maître l'a peinte. Elle me regardait avec son indéchiffrable sourire. Je demeurai confus et muet, tremblant de peur. Mais son ironie fit place à une pitié indulgente.

— Ne crains rien, me dit-elle, je ne t'en veux pas de ton audace. Beaucoup d'hommes m'ont aimée pendant ma vie et un plus grand nombre m'a adorée après ma mort, à travers une toile illustre qui n'exprime qu'une partie de mon être. Ils ont aimé et célébré mon corps ; toi seul tu as deviné mon âme et tu as cru à mon amour pour Léonard. Pour cela je te pardonne... tout !

— Reine de toutes les grâces et de toutes les magies, m'écriai-je, sois remerciée ! Mais n'ai-je pas troublé la plus belle des heures sacrées, marquées au cadran de ta vie céleste ? N'ai-je pas arrêté le transport suprême de ton âme avec ton maître ?

— Si tu crois cela, c'est que ton âme est encore obscurcie par les fumées de la terre, reprit-elle avec un sourire de compassion. Mon maître et moi, nous ne sommes jamais seuls, même quand nous nous quittons. Toujours son image plane sur moi, toujours je parle dans son cœur par la voix profonde. Des mondes ont beau nous séparer...

un désir, un éclair... et nous sommes réunis de nouveau. Je ne respire pas sans lui ; il ne peut se passer de moi. Il mesure l'univers de son compas, mais il a besoin de mes yeux pour pénétrer jusqu'à son cœur. Alors mon âme se glisse dans la sienne et je lui prête mon regard.

Enhardi par sa confiance, j'ajoutai : « Peux-tu me dire, ô la plus puissante des femmes, ce que tu as souffert après que ton maître t'eut si froidement et si cruellement abandonnée sur la terre, et par quel sortilège tu l'as reconquis dans l'autre monde ? »

Un nuage gris passa sur son visage devenu pâle comme un linceul et voila le lustre de ses yeux caressants. « Ne me demande pas cela, murmura-t-elle à voix basse. Nul ne doit le savoir, nul ne le saura jamais. Nul ne connaîtra la profondeur de ma vengeance, exercée sur les autres et sur moi-même. Car j'ai souffert les maux que j'ai causés, j'ai subi les tortures que j'ai infligées. J'ai expié, j'ai pâti, j'ai traversé mille enfers... Tu demandes comment j'ai reconquis dans l'autre monde mon Aimé, qui souffrait l'enfer de son côté dans un silence de glace. Eh bien, regarde cette fleur qu'on nomme *passiflora cærulea* (et je vis qu'elle tenait à la main une fleur étoilée, aux pétales d'un bleu foncé). Regarde-la bien ; c'est *la fleur de la passion.* Par une mystérieuse sympathie, cette fleur a ressenti dans son sein le supplice de la croix jusqu'à en reproduire tous les instruments. Pourtant elle a conservé sa couleur et sa beauté. Juge ce qu'a dû souffrir une femme aux fibres délicates en subissant tous les martyres dans son cœur, sans rien perdre de sa force et de sa volonté. Quand

mon maître me retrouva dans une autre sphère, et qu'il reconnut dans le tissu de mon âme tous ces signes de souffrance, tandis que mes yeux avaient conservé le rayon et l'orgueil du grand amour — alors c'est lui qui fut le vaincu, illuminé par sa défaite... Car j'entrai triomphante dans l'arcane de son cœur !

— Tu me révèles des secrets merveilleux, repris-je. Ils se gravent dans mon esprit en lettres de feu. Mais peux-tu me dire maintenant, ô devineresse des mystères du cœur, ce que sont venus faire ici les prophètes de ton siècle avec leurs cinq Muses ? Vous qui descendez des hautes sphères, nous apportez-vous une ère de renaissance et de bonheur, ou est-ce une ère de fléaux et de malheurs que vous nous annoncez ?

— Cela dépend de vous et non pas de nous. Nous sommes venus vous dire que les temps sont mûrs pour le grand combat de l'Ame et de la Beauté contre les forces d'en bas. Si vous écoutez notre appel, les Dieux viendront à votre aide et grande sera votre victoire et votre récompense. Si vous manquez de foi et de courage, les Dieux vous livreront aux puissances des ténèbres. Mais sachez-le bien, ce n'est pas en écoutant les vains bruits du siècle et en regardant tomber la cataracte du temps que les maîtres ont créé leurs œuvres immortelles, c'est en accordant leurs âmes comme des lyres qu'ils ont reçu les souffles d'en haut et qu'ils ont édifié leurs temples de beauté. »

La voyant prête à s'en aller, je hasardai une dernière question : « O grande Muse de l'Amour omniscient et silencieux, apprends-moi encore ceci :

Pourquoi parmi les Muses de ces grands maîtres es-tu la seule que j'aie pu approcher et qui m'ait accueilli avec tant de grâce ? »

Elle sourit avec malice : « Tu le sais bien, dit-elle, toi et moi nous appartenons à la même sphère. Les autres sont filles de la Foi, nous sommes les enfants du Désir. Ce qu'elles obtiennent par la Grâce, nous l'atteignons par grand effort et par mainte souffrance... Mais notre but est le même : trouver l'Etoile !

— Ah ! l'Etoile des Mages ! repris-je, l'Etoile splendide ! l'Etoile de la Renaissance ! Je l'ai entrevue... mais hélas ! ce ne fut qu'un éclair. La voilà disparue. Quand la reverrai-je ? Ne peux-tu la ramener, toi la grande magicienne ?

— Elle n'apparaît que rarement, dit Mona Lisa, et elle ne vient que lorsqu'elle le veut. Je ne puis pas te la rendre, mais je puis te faire voir ses mille reflets dans l'univers. Car, même quand nous ne la voyons pas, elle est toujours derrière nous et illumine toute chose...

— Regarde de ce côté, dit-elle, et tu verras son mirage dans l'écume de la cataracte.»

Ce disant, elle étendit son éventail nacré aux lueurs opalines vers l'espace au-dessus du gouffre. Saisi d'une vive curiosité, je fis quelques pas vers l'abîme. Le torrent, devenu plus harmonieux, bruissait dans la profondeur en voix diverses. Bientôt ces voix s'élevèrent les unes au-dessus des autres, comme les sons de la harpe éolienne quand le vent grandissant la fait frémir et en tire des mélodies étranges à travers une vaste harmonie. Et je vis sortir du gouffre une vapeur blanche. Alors, dans

cette buée lumineuse, haleine de la cascade, je vis se dessiner un arc-en-ciel, comme si derrière nous brillait un astre d'un éclat solaire. Cet arc magique avait les mêmes couleurs que l'arc-en-ciel de jour, mais elles étaient plus éthérées et se jouaient les unes dans les autres en nuances infinies. Elles châtoyaient du rose intense au jaune d'or, au bleu d'outremer et au violet trempé d'hyacinthe mourant. Au-dessous et au-dessus de cette arche immobile, devenue étincelante, comme à travers ses bandes colorées, je vis monter et descendre des milliers d'âmes, pareilles à des tourbillons d'aigles et d'hirondelles chassées par la tempête.

Et j'entendis, derrière moi, la voix de Mona Lisa devenue lointaine. Elle clamait impérieuse et passionnée : « Regarde, regarde bien l'arche des âmes ! Le monde astral est la route qui relie le Ciel à la Terre et fait remonter les hommes vers les Dieux !... »

La splendeur de ce nouveau spectacle m'absorba un instant, mais quand je me retournai pour remercier son évocatrice, elle avait disparu. L'Anio grondait dans le gouffre de sa voix profonde, et seule la ruine du temple vide de Vesta se dressait au-dessus de l'abîme. L'aube pointait sur les monts Albains. Dans le vaste cirque du Latium, la campagne romaine s'étendait roussâtre, infinie. A l'horizon, Rome profilait ses dômes comme une nécropole. Car déjà le jour grandissant teignait d'un reflet blafard les coupoles de la Ville Eternelle.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

E. GREVIN — IMPRIMERIE DE LAGNY


a39003 000582428b


U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 02 01 04 15 01 7